



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El personaje femenino en cuentos de escritoras hispanoamericanas 1979-1999

Mónica Isabel Valbuena Niño

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2016

El personaje femenino en cuentos de escritoras hispanoamericanas 1979-1999

Mónica Isabel Valbuena Niño

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Literarios

Directora:

Doctora Ángela Inés Robledo Palomeque

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2016

Resumen

Esta investigación tiene el objetivo de analizar el personaje femenino en algunos cuentos escritos por mujeres hispanoamericanas dentro del periodo de 1979-1999. El definir un tiempo histórico implica establecer un diálogo entre los procesos socio-políticos y la creación del objeto de estudio. Se parte de la premisa que en esta literatura se encuentra una representación de unas condiciones que interactúan con la formación cultural y social perteneciente a la época. Pero son las circunstancias literarias las que promueven la utilización del género cuento como la forma más acorde a las necesidades de expresión de las autoras. De aquí surge una manifestación literaria que muestra unas singularidades de tal manera que se pueda hablar de la categoría cuento femenino latinoamericano.

Palabras clave: personaje, femenino, cuento, Hispanoamérica, categoría.

.

Abstract

The aim of my research is to analyze the configuration of female characters in stories written by Hispanic women from 1979-1999. Defining a historical time involves establishing a dialogue between the socio-political processes and the creation of the object of study. It starts from the premise that this literature is a representation of conditions of class, race and gender, connected with the social and cultural education of the late twentieth century. But the literary circumstances are what promoted the use of the gender story as the most consistent form according to the needs of the female authors' expressions, and out of this, there was a literary manifestation, with its own communicative style, showing singularities so that now we can talk about the category, Latin-American story women literature.

Keywords: character, female, story, Hispanic, category

Contenido

.....	Pág.
Resumen.....	V
Introducción.....	1
1. Capítulo 1 Problemas de género	9
2. Capítulo 2 Dos versiones del ángel del hogar por Elena Poniatowska	27
3. Capítulo 3 Escribir con el cuerpo, escribir el cuerpo en los cuentos de Luisa Valenzuela	51
4. Capítulo 4 Cosas de mujeres..	73
5. Conclusiones	121
6. Bibliografía.....	127

Introducción

Martha Nussbaum dice: “Las emociones no sólo son el combustible que impulsa el mecanismo psicológico de una criatura racional, son parte, una parte considerablemente compleja y confusa, del propio raciocinio de esa criatura” (23). De este planteamiento se destacan tres aspectos: Primero, se desvirtúa que la emoción sea un impulso corpóreo desprovisto de razón. Segundo, que son las emociones las que permiten activar el pensamiento. Por lo tanto, sin emociones el pensamiento permanecería estático, inmóvil. Y tercero, que además de activar, las emociones integran la razón.

Esta reflexión filosófica sobre la importancia de los afectos y los sentimientos en el proceso de racionalización, valida la emoción que posibilita tanto el primer acercamiento del sujeto para entender las cosas como los motivos por el que se mantiene en un desarrollo intelectual. En su objetivo de florecimiento, en palabras de Nussbaum.

Pensar de dónde nace el interés por realizar un trabajo intelectual, es descubrir que inició en una emoción. Tal es así, que el motivo para estudiar el personaje femenino en cuentos escritos por mujeres surge de la emoción que desató un encuentro. El encuentro fue con la narrativa de Elena Poniatowska en el año 2009. Obras como *Lilus Kikus* (1954), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *De noche vienes* (1979) y *Tlapalería* (2003), fueron, lo que puede decirse, mi primer acercamiento a la narrativa corta femenina.

Para relatar la emoción que se desata en este encuentro utilizo las palabras de Lucía Guerra en una entrevista con Rubí Carreño:

Hasta entonces, había leído [narrativa] donde “lo femenino” era escrito por hombres. No sé explicar lo que sentí al ver que mi propia experiencia había pasado al plano de lo literario... Yo en parte estaba siendo dicha por otra mujer, proceso de identificación que sólo puede ocurrir cuando un texto es escrito desde una perspectiva de mujer (214).

Como lectora, también sentí la identificación. En esta literatura hallé personajes con actitudes, cualidades y pensamientos que semejaban a mujeres con las que me encuentro cotidianamente o conmigo. Además, la forma cómo las protagonistas enfrentan las situaciones, en algunas de estas obras, despierta una reacción catártica de compasión y temor por el ser femenino, emoción que no he experimentado con otras narrativas.

La identificación fue creciendo en la medida en que conocí más escritoras y más personajes. En el caso de la mayoría de las narraciones publicadas a finales de siglo XX, las artistas no solo relatan experiencias comunes a muchas mujeres sino que construyen protagonistas mujeres enfrentando esas vivencias. De esa manera, el proceso de identificación se expande a una relación de complicidad entre: autora, personaje y lectora basada en el género.

A lo que me refiero es que, teniendo presente que es la autora quien asigna los rasgos y actos a su personaje,

El autor es la única energía formativa que no se da en una conciencia psicológicamente concebida sino un producto cultural significativo y estable, y su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada de la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido (Bajtín 16).

Los personajes femeninos analizados en el corpus de este trabajo son el constructo resultante de la reacción de las autoras frente a un medio cultural, en este caso el latinoamericano. Las autoras estructuran una totalidad de sentido teniendo en cuenta la repuesta psicológica del personaje frente a cada momento de la obra. Por lo tanto, aunque la autora es quien construye su personaje femenino, este es una totalidad única que posee un sentido independiente de quien lo crea. Las autoras y sus personajes son entidades diferentes. La lectora, también posee una conciencia individual. Estas tres individualidades se encuentran, comparten una misma cultura marginal dentro de la cultura dominante que propicia el diálogo que tiene lugar en el producto literario. Como mujer latinoamericana y colombiana que comprende la subalternidad presente en los personajes, me intereso por la autora; este interés, me lleva a descubrir más personajes,

creados por la misma artista, con los que me identifico. Estos encuentros producen la relación de complicidad.

Insisto que la relación de complicidad no se podría dar si las mujeres representadas en el objeto literario no fueran parte de una realidad compartida. Es sabido que los personajes deben parecerse a las personas para crear un ambiente coherente y creíble. Por eso, las artistas, a partir de unos recursos estéticos y literarios, les otorgan verosimilitud. Según Bajtín los personajes se diferencian del ser humano real, porque, el personaje, es un producto construido como totalidad de sentido, concebido por el autor o autora:

De ahí se deduce inmediatamente la fórmula general de la actitud general y estéticamente productiva del autor frente a su personaje que es la de una intensa extraposición del autor con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético; esta colocación desde fuera permite ensamblar al personaje y a su vida mediante aquellos momentos que le son inaccesibles de por sí; a saber: la plenitud de imagen externa, la apariencia, el fondo sobre el cual se presenta, su actitud hacia el acontecimiento de la muerte y del futuro absoluto, etc., y permite asimismo justificarlo y concluirlo al margen del sentido, de los logros, del resultado y del éxito de su propia vida orientada hacia el futuro. Esta actitud es la que saca al personaje del acontecimiento único y abierto del ser que abarca tanto a él como al autor-persona, este acontecimiento donde el personaje como persona hubiese podido estar junto al autor (21).

El concepto de extraposición de Bajtín evita confundir o mezclar a las autoras con las protagonistas. Y permite que el estudio de estas producciones sea particular, pensando en cada cuento como totalidad de sentido. Aunque, todas las narraciones cortas seleccionadas –y la mayoría de las producidas en esta época– se enmarcan dentro de la situación histórica contemporánea a las artistas; las decisiones y acciones de sus personajes se analizarán como independientes. Desde esta perspectiva, los personajes femeninos deben estudiarse según las condiciones de cada una de las narraciones y no como una extensión de las autoras. En el sentido en que, lo que son las protagonistas, no necesariamente, está de acuerdo con lo que haría o es la autora. Las conductas de

los personajes obedecen a la situación en la que se encuentran dentro en la totalidad creada. Lo anterior obliga a analizar todos los sucesos y los aspectos que trasgredan de manera fundamental la conciencia de la protagonista. Y definir el significado del personaje dentro de la situación construida por la autora.

Considero que el concepto de extraposición de Bajtín, en el que se entiende cómo la autora se relaciona con su personaje, no se contradice con la relación de un objeto literario respecto a la época en la que se crea. Ni siquiera si la autora posee la intención de realizar una difusión de sus ideas al seleccionar las estructuras en las que construye su objeto creativo. El mismo Bajtín considera este factor donde, aun así, el personaje se independiza de la idea creativa del autor:

Independientemente de la voluntad o conciencia del autor, existe una adecuación de la idea a la totalidad del personaje, no a la unidad teórica de su cosmovisión; la idea se ajusta a la individualidad completa del personaje, en la cual su aspecto, sus modales, las circunstancias absolutamente determinadas de su vida tienen tanta importancia como sus ideas; es decir, en este caso, en vez de fundamentación y propaganda de una idea tiene lugar la encarnación del sentido del ser (Bajtín 17).

Por lo tanto, la extraposición se da directamente sobre cómo se debe analizar el personaje dentro de una totalidad de sentido y no sobre su ubicación dentro de contextos similares o diferentes a los experimentados por la escritora.

A partir de ahí, me parece importante ver qué tanto los personajes pertenece al momento social y político donde las autoras los ubican. Se confronta la situación histórica con la situación del personaje y su visión de mundo, entendiendo que esa relación parte del principio creativo de la autora. Para llegar a lo anterior, uso los postulados de las mismas escritoras o de sus contemporáneas latinoamericanas; porque son ellas quienes comparten el contexto cultural, social y político en el que se produce el objeto estético. Busco planteamientos, que pertenecen a otras disciplinas académicas, que ayuden a comprender aspectos del personaje. Si obviar la situación geográfica e histórica.

Con el propósito de acercarme al género cuento producido por escritoras hispanoamericanas en los años 80º y 90º, me encontré algunas dificultades. La gran mayoría de estudios sobre el personaje se realizan dentro del género novela. Unos pocos

—muy pocos— trabajos, en esta línea, dentro del género cuento, estudian las cualidades de los personajes producidos por un solo autor o autora. Además, no tuve acceso a tratados teóricos sobre el personaje en la narrativa corta específicamente. Dificultades presentadas porque a diferencia de los trabajos más cercanos a mi objeto de estudio, mi lectura se sitúa desde la perspectiva de mostrar la configuración del personaje femenino en diálogo con los cambios de la época en la que está construida su historia. Al analizar cómo, en una época en la que la imagen de mujer se encuentra en estado de indagación, las autoras vinculan historia con imagen, es lo que de una forma u otra, determina la representación del personaje protagonista.

Por esta razón, es imprescindible limitar la temporalidad histórica, se selecciona un periodo de 1979-1999. El definir un tiempo histórico, como ya lo dije, implica establecer un diálogo entre los procesos socio-políticos y la creación del objeto de estudio. Se parte de la premisa que en esta literatura se encuentra una representación de unas condiciones de clase, raza y género femenino, que interactúan con la formación cultural y social, perteneciente a las últimas décadas del siglo XX. Estoy de acuerdo con Mireia Aragay, la literatura refleja la relación compleja, conflictiva y contradictoria entre la formación social de una época y la ideología del escritor (47).

Ahora bien, subrayo que la producción literaria de las escritoras es el resultado de unas subjetividades que se manifiestan en la composición del texto, de las que es imposible desprenderse. La subjetividad se piensa como

el resultado complejo, inestable y contradictorio de un conjunto de factores que interactúan entre sí. Según Althusser, el sujeto se construye o constituye como tal mediante un proceso constante de *interpelación*: los distintos discursos que circulan dentro de su formación social le interpelan, le llaman, quieren seducirle; y el sujeto se va construyendo según las respuestas que va dando, siempre se encuentra por lo tanto en estado de flujo. En suma, tanto la subjetividad como la literatura son el resultado de un proceso de *sobredeterminación* (Aragay 48).

Siguiendo lo planteado por Aragay, la subjetividad está enmarcada en un orden social. Las escritoras son interpeladas por unas condiciones socio-políticas y su respuesta refleja un proceso de *sobredeterminación* que tiene lugar en la producción artística.

Retomando, el presente análisis se encierra en un marco histórico y geográfico limitado a las últimas décadas del siglo XX en Hispanoamérica. Los personajes femeninos son

estudiados teniendo en cuenta los distintos discursos socio-políticos que se presentaron en el continente durante esos años. Se realiza una reflexión acerca de los pensamientos, debates y respuestas que, en ese entonces, interpelaban a las escritoras; los productos literarios resultan como unas respuestas a la interpelación que fueron vividas por las autoras, que afectaron su producción y que se encuentran dialécticamente relacionadas con su función dentro de la sociedad: como mujer y como escritora.

A partir de lo anterior, en el capítulo uno se encuentra una visión panorámica de las circunstancias históricas y literarias que exhortan a las escritoras a utilizar ciertos recursos en su obra. Primero, se examinan las condiciones literarias que promueven la selección del género cuento como la forma más acorde a sus necesidades de expresión en detrimento de otras formas. Y la manera como este género literario se transforma en el continente llegando a recibir la denominación de Cuento moderno latinoamericano, según Carlos Rincón. Análisis que imito para proponer la categoría de cuento femenino latinoamericano.

En un segundo apartado, se observan las circunstancias socio-políticas, enfatizando en la segunda ola del movimiento social feminista. Lo importante de este movimiento en el presente trabajo es el de reconocer la injerencia que tiene la segunda ola del movimiento feminista como un proceso que promueve un cambio social y, por lo tanto, implica una transformación en la conciencia de los individuos. Pero sobre todo, en la conciencia de la mujer latinoamericana. Este factor supone observar que la literatura escrita por mujeres es la representación de una realidad completa (tanto al interior como al exterior del sujeto representado) y compleja. Lo cual evidencia que, a medida que se afianza o se supera un cambio social, la escritora, como todo individuo, está en permanente estado de flujo, como dice Aragay; produciendo una y otra respuesta.

En esta convergencia de factores surge una manifestación literaria propia de esta situación comunicativa; al ser la respuesta a una época, que muestra unas singularidades que constituyen una especificidad literaria. Y, es lo que permiten hablar de la categoría cuento femenino latinoamericano.

El capítulo dos está dedicado a Elena Poniatowska¹, escritora mexicana. De su libro de cuentos *De noche vienes* se ha seleccionado dos producciones: “La casita de sololoi” y “De noche vienes”. Las protagonistas de estas narraciones se vinculan a la imagen victoriana del ángel del hogar. Imagen que para finales del siglo XX aún se encontraba vigente en el continente latinoamericano. Al centrar la trama de sus narraciones en el ser materno, la escritora entra en la discusión sobre la determinación biológica de la mujer con la imposición del ser madre como única función en la sociedad. Aquí se analiza cómo la configuración de las dos protagonistas parte de una imagen estereotipada pero se desarrolla rompiendo el esquema, para llegar a una versión trastocada de ángel del hogar.

El capítulo tres analiza las narraciones “Palabra asesino” y “Ceremonias de rechazo” del libro *Cambio de armas* de la escritora argentina Luisa Valenzuela². Las dos protagonistas de estas historias se analizan bajo los postulados teóricos de escritura del cuerpo de la misma autora. La reivindicación de sentir el cuerpo vinculado a la pasión femenina y el conocimiento de lo que estas mujeres quieren o no quieren en su vida es el eje de estas narraciones. Con estas protagonistas se analiza la incorporación de una perspectiva erótica donde la mujer se valida como sujeto de deseo.

En el capítulo cuatro se incluyen cuatro producciones de dos escritoras Marvel Moreno³ de Colombia y Lucía Guerra⁴ de Chile. En estos cuentos lo que prima es la multiplicidad de formas de representar los personajes literarios, las representaciones van desde la virgen hasta la ninfómana, desde la perpetua enamorada en espera de su hombre hasta la lesbiana desinteresada del amor. “El encuentro” de Marvel Moreno y “Travesías” de Lucía Guerra se analizan bajo la situación de emigración producida por la influencia de los mass media, especialmente la televisión y el cine; como factor primordial en la construcción de un sueño americano femenino. En el cual, la búsqueda es por un hombre con masculinidad diferente –la mostrada en las pantallas- a la machista que se encuentra en el continente latinoamericano.

¹ Elena Poniatowska Amor (Paris, Francia; 1932) Escritora, activista y periodista mexicana.

² Luisa Valenzuela (Buenos Aires, Argentina; 1938) Escritora y periodista argentina.

³ Marvel Luz Moreno Abello (Barranquilla, Colombia; 1939 – París, Francia; 1995) Escritora colombiana.

⁴ Lucía Guerra-Cunningham (Santiago de Chile, Chile; 1943) Profesora, crítica literaria y escritora feminista chilena.

En los cuentos, “Amar muriendo” de Guerra y “Una taza de té en Augsburgo” de Moreno se estudia otras formas de sentir, amar y vivir de las protagonistas. Aquí se cuestiona el amor como absoluto y si todas las mujeres aman. En estas historias, el amor se presenta acompañado del deseo físico, de una liberación del cuerpo según la cual es lícita la atracción y el sentimiento. Cada una de nuestras protagonistas consigue pasar por la sensualidad y el erotismo sin sentimiento de culpabilidad o impureza a causa de su pasión.

Todas estas escritoras están indagando, desde el ámbito literario, acerca de un fenómeno que se discute dentro del debate feminista. La maternidad, la inclinación amorosa y de entrega, el significado binario del cuerpo femenino virtud-pecado, la entrega al hombre como única realización sentimental, son algunas de las cuestiones que deben enfrentar los personajes. Las protagonistas son la representación de una ruptura de los límites estereotipados que ceñían la dicotomía bondad-maldad, razón-emoción, Virgen-Eva. Las escritoras, desde lo que no se había dicho, crean un significado de feminidad diverso en la cuentística de Hispanoamérica. A partir de ahí, es que se categoriza el cuento femenino latinoamericano, como el conjunto de unas producciones que correspondieron a un momento donde se reconsidera y piensa el significado de ser mujer.

Para terminar, considero que es realmente importante conocer la respuesta que desde el ser mujer, las escritoras construyen en un momento donde se cuestionaba este concepto. Porque “poner de manifiesto los parámetros sociales que sirven de contexto a la obra, no puede sino contribuir a la mejor comprensión de la misma y a establecer con ella una relación serena desde nuestras coordenadas actuales” (Servén 10).

Capítulo 1 Problemas de género

Cuatro escritoras de cuatro países de Hispanoamérica publican narraciones cortas en las dos últimas décadas del siglo XX. Para esta época, ellas son mujeres ya reconocidas por su trabajo literario; se puede decir que tienen la profesión de escribir: Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela, Lucía Guerra y Marvel Moreno.

Indago y tropiezo con dos aspectos cruciales en estos años. Dos conceptos que reciben un mismo nombre: género. Sí, dos problemas importantes para los años ochenta y noventa en nuestro continente son el género cuento y el género femenino. Entonces, abordaré estos problemas para poder analizar la producción de las escritoras.

1.1 Género cuento

El cuento es un género literario que, para el final del siglo XX, alcanza una alta jerarquía en el continente hispanoamericano. Gracias a que “vivimos la hora del cuento”, como dice Carlos Mastrángelo, se genera una abundante producción de narraciones breves. En consecuencia, el “estudio de su forma, su estructura y su técnica ha crecido notablemente en estos últimos años” (Mastrángelo 109) y el cuento ha dejado de ser considerado un género menor de la literatura. Surgen así numerosas “antologías y estudios monográficos [que] han contribuido a una gran difusión del cuento entre un público lector cada día más amplio” (Menton 525).

Y es que, para finales de siglo, el género ya posee unos narradores “dotados de facultades extraordinarias” y que “inauguraron para el cuento hispanoamericano la etapa de plenitud creativa que hemos celebrado en la segunda mitad de este siglo” (Pupo-Walker 38). Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, entre otros, situaron el cuento en la cima literaria y fortalecieron un tipo de propaganda que originó una nueva concepción de este género y contribuyó a su auge.

El cuento moderno, como lo denomina Carlos Rincón, se consolida por la convergencia de factores adicionales a lo propagandístico. Estos factores, por los que se vive la “hora del cuento”, van a ser analizados para realizar una comprensión histórica de su emergencia porque la elección del género literario no solo da cuenta de una elección del artista, dada la escogencia de ciertas clases estructurales en las que se representa artísticamente; sino, además, del momento histórico. Lo que incluye todos los elementos que interactúan en el momento de construir un relato; no solo los principios que determinan la estructura del texto sino el contexto y todos los factores que intervienen en su elaboración. Así se podría llegar a comprender las razones por las que el cuento contemporáneo logra consolidarse y es escogido como medio de expresión por nuestras escritoras.

Siguiendo la premisa, el análisis de la situación que promueve este “renacer” de la narrativa corta es perspicazmente expuesto por Carlos Rincón (1978) en *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*, donde plantea que el cuento, en el ámbito universal, vivió su edad de oro después de la mitad del siglo XX. Una de las causas que originan esa situación es “la mutación de las técnicas de reproductibilidad y el recurso a los medios de comunicación de masas” (18). Estas nuevas formas de intercambio, como la revista, los magazines, la prensa y demás publicaciones periódicas, empiezan a requerir literatura breve. Y el cuento cumple mejor que otros géneros los requerimientos de espacio de estos medios de información. Por lo tanto, los cambios en el modo de comunicación de la sociedad moderna incrementan la utilización de este género discursivo⁵.

⁵ La contribución de estos medios de comunicación al origen y desarrollo del género cuento se puede evidenciar en un recorrido por los artículos “El nuevo cuento mexicano”, de Luis Leal, “Esquema de la evolución del cuento en Chile”, de J. Durán-Cerda, “El cuento de la revolución cubana: una visión antológica y algo más”, de Seymour Menton, y “Canon y subversión en el cuento latinoamericano de los años cuarenta”, de Elena Palomero González. Si tenemos en cuenta que para principios de siglo las vanguardias latinoamericanas habían promovido la creación de numerosas revistas en todo el mundo y que, de acuerdo con la introducción a la *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX* de José Miguel Oviedo, el nacimiento del cuento contemporáneo se da hacia 1920, se puede inferir que esas revistas generaron un espacio de intercambio que contribuyó al desarrollo del género. En los artículos mencionados se nota que la mayoría de los cuentistas (si no todos), desde principios y hasta después de mediados del siglo XX, utilizan los periódicos y las revistas como primera plataforma de publicación. Después se valen también de las compilaciones en antologías y solo más adelante surge el libro de cuentos de un solo autor. Sin embargo, el espacio en la prensa se conserva. Este aspecto se puede ver en “El cuento en la era de la traición. Apuntes en

Las transformaciones impuestas por la industria cultural y los cambios sociales crean una nueva condición para el lector. Los participantes en el II encuentro de jóvenes escritores iberoamericanos, celebrado a fines de 1975, formulan que “el público latinoamericano de las grandes ciudades no tendría tiempo para leer”, y que “la situación impuesta por el contrahecho aparato editorial implica condiciones de trabajo que favorecen la prosa corta, obligan casi a recurrir a ella” (Rincón 43). La rapidez en la que se mueve la sociedad moderna hace que se tenga menos tiempo. Los lectores, si es que quieren seguir siéndolo, deben contar con un género acorde a sus necesidades de disfrute y duración. Textos con las características artísticas de una novela, pero que se puedan disfrutar en un lapso corto de tiempo. Este es otro de los requerimientos de la época.

“Si alguna generalización hoy nos parece viable”, dice Pupo-Walker, “es que el cuento literario ejemplifica —quizá idóneamente— esa ansiosa fragmentación episódica y comunicativa que ha predominado en la cultura de la modernidad” (28). Los cambios en el modo de comunicación, en los medios y el tiempo en la sociedad moderna generan la tel género del nuevo cuento. La situación comunicativa es aliada de este género, y promueve los más representativos procedimientos estructurales del relato: la brevedad y el efecto inmediato. Estas características lo delimitan y lo diferencian de las otras formas de narrar; y lo empiezan a consolidar como un género narrativo alternativo a la novela.

Estos aspectos sociales forman parte del marco discursivo⁶ en el que se desarrolla el cuento moderno en todo el mundo y ayudan a su auge. Es decir, el género nace de una

torno a la narrativa chilena reciente”, de Jaime Collyer, especialmente en el apartado titulado “El cuento como género de urgencia”, y en la ponencia “Génesis de un cuento”, de Cristina Peri Rossi, quien concluye diciendo: “Pienso que el éxito del género cuento en Estados Unidos y América Latina se debe a la costumbre de los diarios de publicar cuentos”. Sin embargo, Enrique Pupo-Walker ve la relación con el periodismo como una mala avenencia para los cuentistas. Para él, las urgencias que impone ese oficio no dejan progresar hacia la perfección de la redacción a autores como Horacio Quiroga y Javier de Viana (33-34). Lo interesante, incluso en estas posiciones disímiles, es ver la influencia de los medios de comunicación en el desarrollo del género.

⁶ “*Marcos discursivos* (MD). Es un concepto que captura los conocimientos que tienen los participantes, en determinada situación comunicativa, de a) las estructuras discursivas (e. g. relato, metáfora, descripción, argumento, etcétera); b) los tipos discursivos (e. g. géneros) y de los principios generales de una formación discursiva. La definición de MD debe capturar fundamentalmente el hecho de que determinados US (los universos secundarios de sentido USS) se configuran como formaciones discursivas; es decir, mediante una serie de principio y/o preceptos que delimitan sus bordes, permitiendo identificar la formación discursiva en cuestión y distinguirlas de otras. Por otro lado, debe capturar el hecho de que un marco discursivo (MD) es

situación comunicativa específica, en la que interactúan los escritores y la comunidad interpretativa, los receptores. Y cuenta con la aceptación de esta comunidad interpretativa, que asocia las características que configuran un texto específico con el concepto de cuento moderno.

Ahora, dentro de este marco discursivo, el género sufre otra alteración al ser creado en otro contexto, el latinoamericano. Carlos Rincón, además de referirse a este momento como la “edad de oro”, plantea que el cuento logra en Latinoamérica unas singularidades que sitúan al género como algo “propio de nuestras literaturas” (19). Cuando el artista de nuestro continente responde a las circunstancias históricas que vive y no a modelos impuestos del exterior se crea un género incomparable con otras formas y se produce lo que Rincón denomina “el cambio actual de la noción de literatura”. Entre el cuento moderno universal y el cuento moderno latinoamericano de mediados del siglo hay diferencias de situación comunicativa y, por ende, de marco discursivo.

Este cambio sucede, según Rincón, porque en nuestro continente el género se mantuvo, no tuvo el carácter efímero que tuvo en el resto del mundo, y eso se dio principalmente por tres razones. En primer lugar, el cuento se concibe como un tipo de texto que sirve para la iniciación en la escritura y la lectura literarias. Mientras que “en aquellas otras literaturas los escritores emprenden este tipo de relatos en una primera madurez, en Latinoamérica el cuento suele ser hoy un punto de partida. Tiene una función de iniciación literaria” (Rincón 42). En el cuento, el escritor del continente emprende su actividad artística, busca su estilo narrativo y consolida su forma de creación.

Para dimensionar la relevancia de este rasgo en el desarrollo de la narrativa breve latinoamericana, traigo el testimonio de la escritora Cristina Peri Rossi, quien dice que “fue muy importante publicar cuentos en los diarios en nuestros inicios literarios. Los escritores podíamos encontrar entonces una comunicación muy inmediata con los lectores en nuestros propios países” (291). Esta iniciación, entendida ampliamente, cuenta con el reconocimiento del artista acerca de la recepción de su obra. Gracias a los

un conjunto de conocimientos asociados a un concepto taxonómico en la comunidad hermenéutica” (Mignolo 110).

cambios anotados se producen el resurgimiento del género, los escritores, al publicar en la prensa, tienen acceso directo al público y a lo que este público piensa de su producción. La forma de recepción de las obras le garantiza al escritor conocer el efecto de ellas, lo que les allana el camino para labrar su reputación literaria. Así es entendible que el autor latinoamericano se esforzara por presentar en la prensa su mejor creación.

En segundo lugar, en Latinoamérica, con respecto al género cuento, hay una “carencia de una nomenclatura capaz de dar cuenta de lo que pueden tener de común y de las diferencias que distinguen entre sí a las formas de su riquísima producción, mientras en otras literaturas se distinguen de tres o cuatro términos distintivos para designar [las formas narrativas cortas]” (Rincón 39). Esta carencia hace que el género no pueda limitarse a un concepto único. El cuento de las últimas décadas en nuestro continente se va haciendo cada vez más indefinible, no existen parámetros para su creación, lo que concede una libertad inusitada en relación con la estructura y el contenido⁷.

La libertad inusitada de la que hablo se presenta porque los escritores latinoamericanos de finales de siglo XX no privilegian ninguna estructura discursiva y estructuran una trama que tampoco posee fronteras. Julio Ortega, en “El nuevo cuento hispanoamericano” (1995), dice que

en efecto, las nociones tradicionales de descripción, narración y diálogo se funden en el discurso actual del relato, y no solo para exceder la supuesta estructuración de la trama, que hoy veríamos, más bien, como la fragmentación o sustitución de la fábula. Incluso la distribución temporal, en tanto estructura del cuento, adquiere una flexibilidad y fragmentación que se sostiene no en la continuidad cronológica o la duración psicológica, sino en el acto mismo de narrar; es decir, en esa forma dúctil y distributiva, que resuelve el instante de la lectura en el todo implícito de lo narrado. (578)

⁷ Para profundizar en la imprecisión del cuento, léase el artículo “El cuento hispanoamericano en el siglo XX: indefiniciones”, Martínez Gómez, Juana. 1999. En *Anales de literatura hispanoamericana* 28: 267-282.

Dentro de la producción de cuentos en Latinoamérica no existen normas que constriñan las obras; los escritores de esta época se sienten sin ataduras. Sin un modelo por seguir, dan rienda suelta a lo que ellos quieren decir y a cómo lo quieren decir. Los escritores latinoamericanos se posesionan de su propia forma de expresión y esto les otorga un reconocimiento particular dentro de la literatura.

Las dos particularidades confluyen: la falta de parámetros para la creación, en cuanto a estructura y contenido, que produjo una amplia experimentación que, rápidamente, tuvo su efecto en los lectores, gracias a la publicación inmediata de los relatos en los nuevos medios de comunicación en masa. Aquí vemos cómo el hecho de utilizar el cuento para la iniciación del artista y la indefinición del género permiten un espacio de libertad creativa que aún hoy se mantiene. Los escritores de este continente utilizan el cuento como un verdadero “laboratorio de la narración”, en palabras de Carlos Rincón, donde experimentan con formas de expresión.

Además de estas dos razones, Rincón expone otra que, lógicamente, dialoga con las anteriores. El carácter “anárquico” del cuento latinoamericano genera otra particularidad: la de invertir la relación del escritor con la reflexión teórica, pues “los productores comenzaron a intentar producir su propia teoría” (Rincón 45)⁸. Y era de esperarse que aquellos escritores que conseguían posicionarse como narradores excepcionales se vieran en la obligación de reflexionar sobre su obra y las formas en que habían logrado producir un efecto estético en los lectores modernos. Esta reflexión es requerida, entre otras, por la comunidad interpretativa. Los lectores que se vuelven seguidores de sus publicaciones y los escritores jóvenes quieren saber cómo desarrolla su arte el artista, exigen conocer la forma en que el objeto literario logra tal efecto. Por eso vemos a Julio Cortázar, a Jorge Luis Borges, a García Márquez, a todos los que tenían éxito masivo, exponiendo su poética del cuento moderno. Esto incrementaba el carácter experimental del género, porque el artista encontraba la aceptación total de la comunidad y eso le

⁸ Juana Martínez, en el artículo mencionado en la nota anterior, también plantea la tarea de los escritores y los teóricos en el intento por esclarecer la organización interna del cuento. Véase asimismo el ensayo “Teoría del cuento desde Hispanoamérica”, de Pablo A. J. Brescia, que aborda esta relación inversa escritor-crítico en el campo de la narrativa breve del continente.

daba una autoridad que utilizaba para desarrollar nuevas soluciones a los problemas de la escritura.

Por lo tanto, la independencia de la que goza el escritor de cuentos es ilimitada. Y el cuento se convierte y se mantiene como un verdadero “laboratorio de la narración”. Además, si tenemos en cuenta que es más fácil y factible experimentar en una estructura pequeña y luego llevarla a cabo en una novela, y no al revés (Peri Rossi 289), comprendemos que la condición del relato enriquece ampliamente la narrativa. Estas especificidades del cuento latinoamericano hacen de él un género incomparable con otras formas.

Rincón determina la coincidencia de las condiciones socio-históricas con el momento en que el cuento latinoamericano adquiere un “peso absolutamente desorbitado” en contraste con las formas de relato corto de otras literaturas (42). Esto lo hace merecedor de la denominación de *cuento moderno latinoamericano* y de ser visto como una categoría propia de un género literario.

Lo que plantea Carlos Rincón con respecto al problema particular del género cuento se puede poner en diálogo con lo que postula Mignolo de manera general para los géneros literarios. Si se observa que

los géneros son configuraciones normativas y “abiertas” a las decisiones de la comunidad que propone, sostiene o modifica una configuración genérica. Esta es la razón por la cual es imposible (lógicamente) y difícil (empíricamente) obtener definiciones esenciales de los géneros y es más pertinente (teóricamente) comprender los géneros no como categorías cerradas, sino como *un conjunto de conocimientos que la comunidad interpretativa* (hermenéutica) *asocia a un concepto*” (Mignolo 1986, 89).

Entendiendo lo que dice Mignolo en cuanto a tomar los géneros como categorías abiertas que se transforman según el contexto en el que reside la comunidad interpretativa, es otra forma de hacer y ver la literatura, que evidencia también el estudio de Carlos Rincón cuando plantea “el cambio actual de la noción de literatura”.

A partir de lo anterior, se podría decir que el cambio de la noción de literatura consiste en verla como algo abierto, cambiante, en constante desarrollo, en cuya producción no

solo interviene el escritor, sino los lectores y la sociedad en la que los participantes se encuentran (puede ser en el mismo momento de producción o, posteriormente, cuando la comunidad vuelve sobre el producto artístico). Y que los géneros que la componen se rigen por los mismos procesos.

Desde este foco, Rincón pudo analizar que los escritores del continente, al desprenderse de sus padres europeos, logran un cambio en la forma de crear literatura, desde la perspectiva latinoamericana. Al aceptar su diferencia, logran consolidar su arte. La comunidad interpretativa recibe este cambio y lo asocia a un concepto nuevo y único de la producción. Este género, junto con la importancia que la novela latinoamericana ya tenía para los años cincuenta en el mundo, promovió un reconocimiento de la creación narrativa del nuevo continente.

Entonces, pensando en las cualidades de la brevedad, la intensidad y la experimentación, se puede ver la narrativa breve como una representación de las sobredeterminación, en términos de Aragay, que los artistas latinoamericanos llevan a cabo, propiciadas por la interpelación de la sociedad en la que viven. Desde este punto de vista, el cuento moderno latinoamericano aparece como una posible categoría genérica a la luz de la cual se analiza la coincidencia de las condiciones socio-históricas con el momento en que el cuento del continente alcanza una alta jerarquía.

Si se acepta que en la formación de una categoría genérica interviene una comunidad que propone, sostiene o modifica dicha configuración, entonces, el sistema literario del cuento moderno puede ser una categoría propia de Latinoamérica, que surge después de mediados del siglo XX. Siendo así, al lograr comprobar que el cuento femenino de las últimas décadas posee unas características de configuración discursiva como plantea Mignolo, es lícito considerar el cuento femenino creado en el continente como una categoría del cuento moderno latinoamericano.

1.2 Género al margen

De acuerdo con Seymour Menton, “no cabe duda de que uno de los sucesos más importantes en la cuentística de estos tres lustros ha sido el movimiento feminista. [...] La

presencia en este periodo de una cantidad relativamente grande de escritoras fue estimulada obviamente por el movimiento pro liberación de la mujer, que tomó fuerza en la década de los setenta después de que se había apaciguado el movimiento estudiantil internacional” (Menton 617). Entonces, para finales del siglo XX, en el continente latinoamericano, la mujer escritora presencia la convergencia de tres circunstancias: una tiene que ver con que el cuento moderno latinoamericano es género literario vigente en la época; la segunda, con la manera como nuestros escritores se posicionaron en la literatura universal; y la tercera, con la presencia en el continente del movimiento feminista.

El movimiento feminista latinoamericano afecta directamente a las mujeres artistas de la época. Esto último hace que las escritoras posean una especificidad adicional que, así como las demás condiciones socio-políticas, reclama una respuesta.

Por los tres factores antes mencionados considero que las narraciones cortas producidas por las escritoras en esta época poseen características comunes que pueden originar una categoría literaria dentro del género cuento latinoamericano. Esto puede entenderse si se recuerda que la historia literaria establece géneros literarios que están ligados a una época y a sociedades determinadas. Pero, al mismo tiempo, para interpretar mejor el proceso de creación, en la medida en que los géneros literarios pueden dar cuenta de la sobredeterminación del artista al elegir ciertas estructuras en las que se representa a sí mismo. Tenemos que, para esta época, la gran mayoría de narradoras incursionan en el cuento⁹. Hacen de él un “laboratorio de la narración”, tal como lo hacen los escritores masculinos, pero con otras especificidades.

Para comenzar tomo la premisa de la mujer de finales de siglo bajo un planteamiento de Elaine Showalter:

Las mujeres han constituido una subcultura dentro de una sociedad mayor y se han visto unificadas por valores, convenciones sociales, experiencias y

⁹ Ana Rueda en su ensayo “Parábola de la tejedora: La poética femenina” manifiesta que desde los ochenta las mujeres que deseen escribir narrativa corta cuentan con una tradición literaria que antes no se poseía: “Más a partir de ahora, y dentro del mapa mayor de la narrativa femenina hispanoamericana, las mujeres tienen a su disposición un amplio muestrario de modelos literarios femeninos para el cuento. No se puede pasar por alto el hecho inusitado de que han conquistado un género en prosa, tradicionalmente en manos de escritores masculinos, mientras que la poesía ha sido una modalidad más tolerada en la mujer” (527).

comportamientos que les han sido impuestos. La tradición literaria femenina, vista desde esta perspectiva, está relacionada con el proceso de adquisición y evolución de la autoconciencia femenina y con las formas propias de expresión que todo grupo minoritario construye como respuesta a su relación de subordinación a la sociedad dominante. (Showalter citada en Meza 24)

El considerar a la mujer de las últimas décadas del siglo XX como una subcultura permite entender que ella posee un lugar diferente desde donde se pronuncia. Si el cuento latinoamericano es una configuración discursiva que busca alejarse de los modelos europeos (como se analizó en el apartado anterior). Es decir, es la respuesta de una cultura subordinada que busca un *lugar de diferenciación* de la cultura dominante. La escritora latinoamericana presencia la proliferación de la narrativa corta como una manifestación exclusiva del continente, reconoce el campo de “libertad” que posee el género, gracias a su indefinición y sus formas de reproductibilidad, y conquista la narrativa corta. Pero la escritora al pertenecer a una subcultura de la cultura hispanoamericana (así como los latinos con respecto a los europeos y americanos); entonces, sus producciones, en este caso el cuento, serían una respuesta a la dominación patriarcal en Latinoamérica. Y, por lo tanto, constituiría una categoría literaria propia de una subcultura¹⁰. La idea es que la subcultura deje de serlo y pase a ser una cultura.

Esta categoría literaria se construye dentro del marco discursivo que ha generado el cuento latinoamericano. A este marco discursivo, que es usado por la escritora, se agrega su condición de mujer, que es lo que origina una respuesta particular afectando la noción de cuento. Es innegable que las condiciones históricas de la mujer difieren de las del hombre. Que a ella le ha correspondido un lugar alterno y que este lugar produce otra visión de mundo.

¹⁰ No quiero que se piense que esta clasificación representa una subvaloración de la producción artística de las mujeres sino, como lo veremos al final del apartado, una forma de nombrar un *lugar de diferenciación* desde donde es legítimo utilizar ciertas formas y temáticas expresivas. Así como el cuento latinoamericano se posiciona resaltando la diferencia, mi deseo es demostrar que el cuento femenino se ha elevado, ha conseguido reconocimiento, con base en la diversidad y la heterogeneidad, divorciándose de la mimesis.

Por lo tanto, las mujeres adoptan el género literario en consolidación para participar de las situaciones comunicativas. Se acepta la formación discursiva, pero, al estar en otro contexto, con otros valores y otros requerimientos, la respuesta artística posee rasgos distintivos del lugar desde donde se construye la expresión.

Al estar anclada en otros parámetros, la situación comunicativa en la que se producen los cuentos de estas escritoras también se modifica produciendo una doble especificidad en sus obras: el género cuento y el género femenino. Para poder realizar una comprensión histórica de la emergencia del objeto literario, se hace necesario contemplar el contexto en el que se encuentran las escritoras. Es decir, se deben observar esos rasgos distintivos que las separan de otras producciones literarias.

1.2.1 Contexto histórico

Los objetos literarios seleccionados se producen en un momento de la historia de Latinoamérica en el cual es innegable que la visión de la mujer sufrió un cambio. Fue gracias al movimiento feminista, que se afianza para los años setenta como una respuesta a la crisis política y económica que se extiende por el continente. Las dictaduras, los delitos políticos, los cambios en el modelo económico y los diversos factores históricos llevan a contiendas civiles por la democracia y hacen que las mujeres apoyen de forma activa la causa de cambio socio-político. La emergencia del movimiento se da en un principio como una necesidad de participar en la consecución de los derechos humanos en cada país, sin distingo de género.

Pero, para los años ochenta, el movimiento adquiere una dimensión continental. Ahora, las mujeres, quieren tener control sobre su vida, deja el espacio privado y salen a luchar por sus ideales. Si bien esto se había dado en un espacio político, para finales de siglo la mujer logra incursionar, paralelamente, en el campo intelectual. En Latinoamérica se retoman, a partir de 1968, los estudios de Federico Engels, Simone de Beauvoir y Rosario Castellanos, que son trascendentales para la toma de conciencia sobre la hegemonía patriarcal. Surgen colectivos de mujeres con el propósito de elaborar estudios académicos como plataforma de lucha. Lucía Guerra (1994) expone la proliferación de

trabajos a finales de los sesenta y comienzos de los setenta en adelante, en las cuales las mujeres denuncian la ausencia de lo femenino en las ciencias y reclaman un espacio propio, lo que implica ofrecer alternativas desde la perspectiva de “lo femenino” y sobre “lo femenino”, como un nuevo punto de análisis.

Entre estas teorías surge la teoría literaria feminista, que abre un espacio de reflexión sobre la producción de las escritoras.

Entonces, ya para la década de los ochenta, la inclusión de enfoques feministas en los estudios literarios, acompañados de las teorías de género, sientan un aparato crítico que permite posicionar en la academia un campo de análisis que ahora no se puede dejar de lado y que interpela fuertemente a la mujer escritora.

En 1983 se organizó un encuentro de escritoras y críticos latinoamericanos que centraron sus discusiones en “la existencia o no, definición o no, caracterización o no, de una escritura femenina” (González 13). En la lectura de algunas ponencias recogidas en el libro *La sartén por el mango* (1984) se evidencia que, en la mayoría de los ensayos, tanto las críticas como las escritoras promulgan que la literatura femenina debe ser vista, en palabras de Marta Traba, “desde otro lugar”.

Las diversas ponencias del encuentro confluyen en la intención de validar la experiencia de la mujer escritora latinoamericana como “un complejo de hábitos resultantes de la interacción semiótica con el mundo externo, el continuo compromiso de un ser o sujeto en una realidad social” (Alcoff citada en Meza 68). Se trata de reconocer que, a través de la experiencia particular en relación con la sociedad, el género femenino construye su expresión. Y que dicha experiencia es el material de creación de seres que tienen una historia para contar. Entonces, se reconoce que valorar, en relación con el contexto, el punto de vista de la mujer es identificar la autenticidad en su forma de expresión escrita, dentro de una temporalidad histórica.

Estas reflexiones y teorías tienen sus frutos en la definición de unos rasgos distintivos de las escritoras, que, al sentirse validadas desde su lugar, han escrito en busca de una autodefinición. Considero importante exponer cuáles son los rasgos distintivos que para

finales del siglo XX las críticas determinaron como diferenciadores de la escritura masculina.

Marta Traba, en los ochentas, decía que la experiencia es el material de la producción artística de la mujer latinoamericana, lo cual “justificaría el carácter descriptivo y táctil del lenguaje, más pictórico, más cercano a la imagen y a las analogías del signo estético, que a la arbitrariedad del signo lingüístico” (24). Helena Araújo también expone que es una cualidad de la escritura femenina el recurso de la analogía utilizado con ciertas variaciones de la forma tradicional: “ciertamente, la analogía surge como expresión de la subjetividad, caracterizándose por una organización temática inconsciente y por una carga afectiva y emocional proyectada en todos los objetos de la experiencia existencial” (1989, 21). Al relatar la experiencia, el objeto literario se impregna de intimidad. Expresarse desde la perspectiva de la subjetividad permite la comprensión del mundo interno femenino en conexión con el mundo exterior. Es un acercamiento íntimo que viene de lo que se conoce y que tiene lugar en la obra hacia lo que pertenece a la realidad social.

Pero Araújo va más allá al agregar que las escritoras sienten inclinación no solo por lo analógico desde la subjetividad sino también por lo simbólico y al determinar la inclinación de la mujer hacia esta manera de expresión dada por la circunstancia histórica: “Así, el discurso simbólico y analógico resulta posiblemente accesible a la mujer, por hallarse más próximo a su modo introverso y a una identidad que está involucrada en procesos subjetivos de represión” (21). Con este vínculo entre identidad y permanencia en la represión se refuerza la posibilidad de posicionamiento de la escritora. No obstante, se puede afirmar que estas características no conforman una categoría inmutable de la escritura femenina, sino que son un estadio, una parada, que puede llegar a variar a medida que la mujer desarrolle aún más su creación literaria y su libertad personal.

Escribir desde la perspectiva de un espacio alterno, para la mujer, quiere decir escribir desde la perspectiva de la creación y la experiencia. La creatividad y la experiencia constituyen los elementos que se desarrollan dentro de la subjetividad de la artista. La mujer desata creatividad para inventar historias, luego, haciendo uso de la experiencia las acerca a su sentir corporal. Y, es aquí donde el cuerpo se convierte en un medio de

comunicación. El origen de este planteamiento tiene que ver con que, por algún tiempo, a la mujer se le dotó de un ser más corporal que racional. Su cuerpo determinaba su destino en la sociedad. Y era su cuerpo lo más reprimido, por ser portador de bajas pasiones y por la incapacidad de la mujer para dominarlas. En la liberación que supone la escritura, el cuerpo se libera, y también quiere ser expresado. La verdad, esta experiencia nos da otro rasgo que se debe aprovechar. Por lo tanto, la pasión y las emociones que la escritora imprime en sus producciones constituyen otra particularidad de la escritura femenina de esta época.

Así, estos procedimientos perceptibles en los textos creados por las mujeres fueron analizados y estudiados por las teóricas de las últimas décadas del siglo XX en Latinoamérica, que vieron en la producción femenina estos rasgos que identificaban la creación. Al abrirse un espacio de estudio serio dentro de la comunidad académica continental para discutir la escritura femenina, ocurre que las escritoras reciben una confianza hacia lo que escriben, y esto, produce que ellas busquen expresarse según sus propios intereses. Esta búsqueda es una respuesta a la interpelación de una comunidad interpretativa generada por el movimiento feminista que no solo comprende y acepta estas particularidades, sino que las exige.

Esos principios forman unas estructuras discursivas singulares, una nueva forma de expresión de acuerdo con otros parámetros. Esta configuración discursiva, al insertarse en el género cuento moderno latinoamericano, crea un marco discursivo que modifica todos los anteriores, tanto los del cuento moderno tanto universal como del latinoamericano. Pero no está del todo fuera de la literatura oficial, sino que subvierte una parte del lenguaje y de la estructura para presentar un mundo nunca antes visto dentro de la comunidad interpretativa.

Es curioso que, independientemente de que las escritoras se autodenominen feministas (como Lucía Guerra y Luisa Valenzuela) o de que no lo hagan (como Elena Poniatowska y Marvel Moreno), ellas hagan uso de procedimientos similares, que se interesen por las identidades de las mujeres y, por lo tanto, las elijan como personajes protagonista de sus narraciones, y que sus historias vayan hacia el interior del mundo femenino, donde se explora lo no dicho en la literatura.

Como se puede ver, al parecer, esta época conforma una experiencia colectiva en las mujeres escritoras latinoamericanas de finales de siglo XX. Esta experiencia colectiva crea un ideologema que solo le pertenecería a la artista de género femenino de este continente. Según Kristeva, el ideologema es un factor a partir del cual se estructura ideológicamente la construcción discursiva. Es un regulador que subyace en los discursos sociales y le confiere coherencia y legitimidad a la obra artística como perteneciente a su época (citada en Laverde 49). Nuestras artistas están inmersas en una sociedad que les hace un llamado y ellas responden. Primero, conquistando un género en prosa que, tradicionalmente, era de uso masculino: el cuento; y luego, elevando una voz con base en otros parámetros, explorando en lo no valorado hasta ahora.

Gracias a todas estas particularidades que se viven para los años ochenta, las escritoras reconocen que

una historia implica, más que una secuencia puramente cronológica, una *preselección*: es evidente que, incluso en el nivel abstracto de la historia, hay un proceso de selección de ciertos acontecimientos en detrimento de otros y con miras a un “entramado” de orden lógico, más que cronológico, con otros eventos elegidos de la misma manera solidaria; es asimismo evidente la selección de personajes y sus modos de interacción correspondientes. A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una “historia” ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces una serie de acontecimientos “entramados” y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una “trama”, una “intriga”: una historia con “sentido”. (Pimentel 21)

Las escritoras tienen una intención común en sus producciones: expresar las diversas identidades femeninas. Sus escritos cumplen un proceso de adquisición y evolución de la autoconciencia femenina como respuesta al contexto histórico en el que viven.

Esta es la situación comunicativa en la que está inmerso el objeto literario, el cuento escrito por estas mujeres, que requiere ser analizado como un fenómeno propio de la

época. Las condiciones dadas hacen que surja una nueva forma de expresión en la que opera otra noción de lo literario.

Tenemos, entonces, una categoría del cuento moderno latinoamericano que se denominaría cuento femenino latinoamericano. Esto lo ha logrado la escritura de mujeres latinoamericanas, y al ser el cuento moderno una configuración discursiva vigente para la época, aceptada por la comunidad interpretativa, las escritoras la usan igual que sus colegas, con la misma finalidad de ellos, como “laboratorio narrativo”, pero además con intereses de género.

Si se acepta que el sistema literario del cuento moderno latinoamericano puede ser un género propio del continente, que surge a mediados del siglo XX, es posible considerar el cuento femenino latinoamericano como una categoría del cuento moderno latinoamericano.

1.2.2 Sobre el personaje

Para la época seleccionada es muy importante el personaje femenino porque es la ficcionalización de una identidad configurada dentro de una situación comunicativa. Es la imagen de mujer lo que está en discusión.

La autodefinición que se pone en juego para finales del siglo XX en Latinoamérica tiene que ver también con la representación, que se ha construido y se construye, de la mujer. Es necesario dejar de lado los parámetros de la imagen de mujer configurados por la cultura patriarcal. Se requiere abandonar la dicotomía Buena/Mala, Virgen/Putas que impregnaba de significado la representación de la mujer en el continente. Este es el reclamo que se hace en la mayoría de los tratados feministas de finales de siglo a las escritoras latinoamericanas y que, considero, es escuchado. Dicho reclamo produce su efecto en la construcción del personaje femenino, que representa numerosas maneras de ser mujer.

Teniendo en cuenta que la narrativa ofrece la posibilidad más tangible de construir la imagen, por medio de los personajes, quienes no están muy lejos de la realidad histórica. Como afirma Lucía Guerra,

la creación de personajes literarios se nutre, en gran medida, del signo mujer prevalente en una etapa particular de la historia oficial y sus discursos dominantes. Incluso en aquella literatura de carácter disidente, los contratextos se elaboran principalmente invirtiendo o deformando los modelos y paradigmas en los cuales también están presentes los rasgos relevantes en la construcción imaginaria de la mujer como Otro. (1994, 27)

Este postulado relaciona la construcción del personaje femenino con el contexto, lo cual lleva a pensar que en esta etapa particular de la historia, el personaje femenino empieza a construir otra imagen, la que hace la mujer escritora quien está produciendo desde un lugar diferente, nunca antes utilizado.

En el estudio de la representación de la mujer en la producción femenina se ha podido evidenciar las etapas de evolución donde, en principio se otorgó la imagen casi mimetizada de la mujer equiparada con el ser madre como la única función social dentro de la cultura patriarcal. Luego, se encuentra la imagen de la niña, donde la etapa de la infancia se relaciona con la rebeldía y la oposición a las normas establecidas. De allí, se pasa a la que interesa en este trabajo que será analizado en los capítulos siguientes.

En esta época, las escritoras continúan experimentando. Emerge la figura de la mujer madura e independiente, un personaje femenino más libre, en la edad adulta. Pues “el lapso de tiempo en que [ha podido] desenvolverse libremente ha sido relativamente corto. [...] por fin está adquiriendo derecho a la *jouissance*. Su yo apenas está empezando a fijarse, después de liberarse del estereotipo que se le había impuesto durante siglos. Su camino era el del cuestionamiento y la admisión de varios puntos de vista; la adquisición de [la] forma polifacética aún está en gestación” (Ciplijauskaitė 2004, 143)¹¹. Hacia finales del siglo, cambia la postura de la mujer escritora: ya el objetivo no

¹¹ La *jouissance* es un término esencial en el léxico de las autoras femeninas/feministas. Algunas asocian su uso a la figura de Tiresias, quien había sido convertido en mujer y luego volvió a ser hombre, adquiriendo así una doble experiencia sexual. Según Tiresias, la mujer es capaz de gozar más plenamente del acto sexual. Es el derecho a este gozo lo que reivindican hoy sobre todo las autoras francesas (Ciplijauskaitė 1988, 83).

es trasgredir las normas establecidas sino mostrar otra mujer, una mujer construida y representada por ella misma desde la perspectiva de la nueva sociedad. Es el reflejo de un proceso interno de indagación, de autoconciencia femenina, en una exploración, no solo de situaciones, sino, y esto es lo más interesante, de mujeres que tienen posturas diversas e intereses variados. Este es un campo para probar, para experimentar, que ofrece, especialmente, el cuento moderno latinoamericano.

Capítulo 2 Dos versiones del ángel del hogar por Elena Poniatowska

Se podría llamar el capítulo “Dos sub-versiones” pero no; no lo he considerado, ni por el prefijo *sub-*, ni por el concepto *subvertir*. Prefiero el término *versiones*. La definición de *versión* permite quedarse dentro de las características, las acciones y los sentimientos establecidos para el ángel del hogar, no con la intención de invertir o destruir esa imagen, sino para observar otro modo de referir desde la perspectiva de la autora. En este caso, el personaje femenino se presenta en situaciones que Poniatowska ha elegido para proponer otra interpretación de la función de la mujer en la sociedad, basada en la imagen establecida por la cultura mexicana.

En el libro de cuentos *De noche vienes*, publicado en 1979, Elena Poniatowska presenta dieciséis narraciones cortas. De estas, catorce están protagonizadas por personajes femeninos. La representación de la mujer a través del libro implica diversas situaciones en las que se cuestiona lo que la sociedad mexicana, que no difiere mucho de la latinoamericana, considera que es lo que debe hacer y ser el género femenino. Se selecciona dos de estas narraciones: “La casita de Sololoi” y “De noche vienes”, que presentan dos versiones sobre lo que se ha denominado “ángel del hogar”.

El ángel del hogar es una imagen que surge en Europa para la segunda mitad del siglo XIX con el ascenso de la burguesía. Ángeles Cantero afirma que:

Ahora en el siglo XIX, con la burguesía como protagonista, demanda una mujer que sea decente, pura, casta, controladora de sus pasiones, abnegada, sacrificada... De esclava, la mujer pasa a ser conceptualizada como “reina del hogar”, y exaltadas sus cualidades de sensibilidad, entrega, emotividad y afecto, emanadas de su supuesta naturaleza angelical: especie de ángel descendiente del cielo, carente de deseo físico (Documento en línea).

La sociedad burguesa y su consolidación social están basadas en la exaltación de la familia y de la mujer como su columna vertebral. Se empieza a instaurar un deber ser de la mujer que se equipara con la imagen católica de la Virgen María, a quien le otorgan el papel de ser la que vela por el bienestar y la unión del hogar. En contraposición con Eva, el ángel del hogar es la forma de reivindicación de la mujer, que debe redimirse de la culpa por el pecado original en la entrega total hacia los otros.

A través de Eva, la explicación mítica del Mal, “la puerta del diablo”, recae sobre la mujer. Los varones asumían que las mujeres “eran seres oscuros, pues aparentaban ser buenas y en el fondo eran coquetas, traicioneras, vengativas y superficiales”. Simultáneamente, existe la imagen de la Virgen María, [...] es redimida y se convierte entonces en vehículo de salvación. (Hincapié 290)

La figura modelo de la Virgen María no solo es fundamentada por la religión; también la condición biológica de la maternidad es un fuerte argumento que hace pensar que “las mujeres estaban emocionalmente adaptadas para sacrificarse por los demás y hallar satisfacción dentro del hogar” (Kirkpatrick 31). En palabras de Virginia Woolf:

Tal vez no sepan lo que quiero decir cuando hablo del Ángel del Hogar. La describiré con la mayor concisión posible. Era de una generosidad asombrosa. Se destacaba en el difícil arte de la vida familiar. Se sacrificaba día tras día. Si había pollo para cenar, ella comía ala; si había una corriente de aire, se sentaba allí por donde pasaba; en suma, era tan compuesta que jamás tenía un pensamiento o un deseo propios; en cambio, siempre prefería simpatizar con los pensamientos y los deseos ajenos. Sobre todo —no necesito decirlo—, era pura. Se suponía que su pureza debía ser su mayor belleza; sus rubores, su gracia inexorable. (261)

Generosidad, sacrificio, sumisión, pureza son algunas de las cualidades que debían poseer las mujeres para ser aceptadas por la sociedad del siglo XIX. En el siglo XX, las exigencias perduran con sutiles modificaciones y adiciones como la honradez, la responsabilidad y la mesura (Reyes Cárdenas [Documento en línea]). Estas cualidades son requeridas para desempeñar no solo el cuidado de la casa y sus miembros sino una buena administración de la economía familiar. Así, el hombre se puede despreocupar por completo de la casa y dedicarse a su vida pública (Hincapié 302). Por esto, es necesario

que ella sea el lazo que mantiene unido el núcleo de la sociedad y que, a su vez, vincula este núcleo con el resto del mundo. Si ella falla, la sociedad flaquea¹².

Esta es la manera de ser que el siglo XIX y XX asignaba al género femenino en Latinoamérica. Como lo demuestra Hincapié en su artículo existen numerosos manuales, libros, novelas y demás objetos culturales que promulgan esta imagen como única forma de realización. Pero para los años ochenta nos encontramos con versiones como las que siguen.

2.1 La casita de sololoi¹³

Este es un relato estremecedor:

Laura no supo en qué instante la niña volteó a verla y captó su mirada de espanto que la acicateó como una espuela a través de los párpados, un relámpago rojo que hizo caer los cepillazos desde quién sabe dónde, *desde todos esos años de trastes sucios y camas por hacer y sillones desfundados, desde el techo descascarado*: proyectiles de cerda negra de plástico rosa transparente que se sucedían con una fuerza inexplicable, uno tras otro zas, zas, zas, zas, ya no llevaba la cuenta, el pelo ya no se levantaba como cortina al viento, la niña se había encorvado totalmente y la madre le pegaba en los hombros, en la espalda, en la cintura. Hasta que su brazo adolorido, como un aspa se quedó en el aire y Laura, sin volverse a ver a su hija, bajó la escalera corriendo y salió a la calle con el brazo todavía en alto, su mano coronada de cerdas de jabalí.

Entonces comprendió que debía irse. (Poniatowska 94, énfasis añadido)

La historia completa nos dice que Laura es madre de seis niños y esposa de Beto. Su labor está consagrada al cuidado de la familia (hijos y esposo) y, lógico, de la casa. Ella entra en crisis una mañana cualquiera, al intentar peinar —como todos los días— a su hija Magda, quien, sin obedecer, sale corriendo a jugar con sus otros hermanos. En el

¹² Para ampliar el estudio de la figura del ángel de hogar se puede consultar Reyes Cárdenas; Hincapié; y Cantero.

¹³ “La palabra ‘sololoi’ se utilizaba, en son de juego, para referirse al celuloide, material del que se fabricaban los juguetes antes de la aparición del plástico. Aparece también en los versos finales de una ronda infantil: ‘yo ya me voy / a mi casita de sololoi’” (Fiscal Pérez 34)

fragmento, vemos cómo Laura consigue peinar a su hija, pero no consigue tranquilizarse. El arranque compulsivo de violencia llega a su punto más alto y la obliga a salir corriendo, cepillo en mano. Las sucesivas frases de agresividad acentúan la situación. Laura huye de su casa desvencijada, una casa “toda tirada”. En su huida, sin darse cuenta, llega al barrio donde vive una amiga del colegio, Silvia. El encuentro entre las dos hace que Laura recuerde sus intereses personales antes de casarse y piense en otra vida. Pero termina regresando a su casa en la noche, donde encuentra a sus hijos y a su esposo; volviendo a la vida de siempre.

En esto consiste el cuento. La autora elige la acción de peinar a un hijo o a una hija. Una escena tan cotidiana, propia de la vida de una mujer ama de casa y madre de estrato social bajo-medio, que es inevitable reconocerla. Es una situación de la vida real que se conoce, no solo porque se haya vivido, sino porque se ha visto en la casa del vecino, donde algún familiar cuando se está de vacaciones o simplemente, como le sucedió a Poniatowska, cuando se visita a una amiga¹⁴. En algún momento, en cualquier lugar, se puede ver a una madre peinando a su hija o hijo entre afanes y tirones. Se puede ver que la elección propicia el reconocimiento, que a su vez acerca al lector a la situación narrada.

Pero la elección de la escena del cuento posee una intención que va más allá del reconocimiento. Se puede pensar que el deseo es cuestionar la conducta de Laura, cuya representación, desde el inicio, choca con la imagen del ángel del hogar en la medida en que se muestra impaciente y violenta con sus hijos. Se trata de dos conductas que se encuentran fuera de los límites establecidos para una madre. Simplemente, una buena madre debe ser generosa, paciente y sumisa, debe comportarse como un ángel del hogar. Aunque la situación sea cotidiana, es una conducta reprochable socialmente porque se posee una imagen idealizada de madre que es la de una mujer que se entrega totalmente a sus hijos con amor, dedicación y total satisfacción, imagen como la de la Virgen María, quien estuvo siempre dispuesta a satisfacer las necesidades de su bien

¹⁴ La autora dice, en una entrevista dada a Margarita García Flores en el 2007: “Vi una vez a una amiga mía peinar a su hija. Vi que estaba muy nerviosa, muy cansada. Le cepillaba el pelo con saña, hasta con furia. Me dolió mucho que la peinara en esa forma. De ahí nació el cuento” (10)

amado hijo, sin regaños, ni órdenes. Ella es el modelo por seguir y el ejemplo de buena madre. Lo contrario de ese modelo no es aceptado culturalmente.

El construir una situación que va en contraposición al ideal cultural de madre produce un efecto inmediato en el que el lector asume una postura hacia Laura. Postura que puede ser de rechazo, de compasión, de identificación. En cualquiera de los casos, le posibilita al lector cuestionar la conducta del personaje, lo cual crea, en el lector, una disposición para interactuar. Y es así como la autora logra el ingreso a una atmósfera personal e íntima que nos transforma de simples espectadores externos en conocedores del conflicto silencioso por el que Laura está pasando y que la obliga a comportarse de esa manera.

La forma narrativa sirve para reforzar la elección de la escena. Si bien la voz narrativa está en tercera persona, lo que implica un alejamiento, la objetividad de un agente externo, también narra lo que ve, piensa y siente la protagonista. Desde esta posición, la voz narrativa lo ve todo y el lector se fía de ese punto de vista. Al principio narra la situación externa; cede la voz a la protagonista cuando esta les habla a sus hijos; luego, cuenta lo que Laura observa y lo que siente al ver la mirada de su hija. Más adelante da la explicación del porqué de su violencia, y nos pone al tanto de su situación personal: la violencia se debe a que ella no soporta más la rutina de las labores domésticas y una mala condición económica. El inicio es una transición del exterior al interior del personaje; nos lleva de su situación personal, privada, a su sentir íntimo. Y es en esta atmósfera, entre lo personal y lo íntimo, donde se desarrolla el cuento.

Este recurso hace que la visión a la que accede el lector, permanentemente, oscile entre lo externo y lo interno. Esa oscilación permite ver lo que sucede con la protagonista tanto en el ámbito personal como en el íntimo; la lucha entre lo de afuera, la sociedad, y el requerimiento de su ser interno, sus deseos y desencantos.

Ya después la narradora no vuelve a ceder la palabra y Laura entra en una sensación de duermevela: “si estaba fuera de sí no se daba cuenta de ello [...] no pensaba en nada” (Poniatowska 94).

Duermevela de Laura

Según mi lectura, Laura representa este modelo de mujer, el ángel del hogar. Es un personaje que se entrega a la familia totalmente, ellos son su vida, la razón de su existencia. Pero el cuento “La casita de sololoi” relata el momento en que Laura exterioriza un sentir silenciado de tiempo atrás; irrumpe en ella el inconformismo, pues ser “reina del hogar” no es la totalidad de sus deseos. El tema central es el momento en el que se desvanece la ilusión que se tejó con respecto al matrimonio y a la familia como única forma de ser mujer.

Aunque el ángel del hogar es una figura que surge en el siglo XIX, Consuelo Meza evidencia que

en la cultura mexicana, la maternidad es todavía el hecho positivo para el reconocimiento social de las mujeres. Aquella que no es madre, señala Marcela Lagarde (1993), se encuentra en déficit ante la sociedad. La maternidad se piensa como un hecho totalizador de la vida de la mujer que abarca toda su identidad: la mujer se desdibuja como persona para ser la madre y desplaza sus propias necesidades a un momento posterior que frecuentemente no llega. (79)

Aun, para finales del siglo XX, el ser madre es la figura dominante del ser mujer. En este sentido la maternidad está directamente relacionada con la entrega total hacia los demás, lo que mantiene el modelo de ángel del hogar como proyecto de vida femenino. Al ser un modelo tan fuertemente establecido sucede lo que Silvia Turbet señala en el libro *Figuras de la madre* (1996): “Las representaciones que configuran el imaginario social de la maternidad tienen un enorme poder reductor –todos los posibles deseos son sustituidos por uno: el de tener un hijo- y uniformador –en tanto que la maternidad crearía una identidad homogénea de todas las mujeres-” (9).

En este sacrificio que supone la entrega (asumir todas las responsabilidades del espacio privado de la casa, lo que no da lugar ni para el descanso, ni para el ocio, ni para pensarse; atender las necesidades de siete personas, los hijos y su esposo, lo que no da tregua y agota) trae como consecuencia la negación de sus propios deseos y convicciones. Esta negación produce la crisis con la que empieza el cuento: nuestra

protagonista se cansó de ser y “entonces comprendió que tenía que irse”. Es un conflicto que tiene lugar en el interior de ella y que ella ya no soporta más. Entonces Laura, al ser ángel del hogar, es también la representación de las contradicciones que esta imagen ha creado en la psique de las mujeres.

El fragmento citado anteriormente evidencia que la violencia viene de mucho tiempo atrás, que Laura se ha negado, que está agotada y desilusionada del papel que le han asignado. Y es tan fuerte su decepción que se vuelve incontrolable y tiene que huir. La crisis es de esperarse porque, en su condición de absoluto, la identidad del ángel del hogar es frustrante. “La identificación con ese ideal permite acceder a una identidad ilusoria, que nos proporciona una imagen falsamente unitaria y totalizadora que nos confiere seguridad ante nuestras incertidumbres en tanto parecen ser la respuesta definitiva a todas nuestras preguntas” (Tubert 10). La crisis comienza cuando la respuesta ha dejado de satisfacer porque, en primer lugar, se idealiza el papel de madre a tal punto que choca con lo real; en segundo lugar, por el hecho de que no es posible que todas las mujeres y todos sus deseos estén puestos en el mismo acto: la entrega total.

En el escape de la protagonista nos enteramos de esos otros deseos que nada tienen que ver con ser madre y esposa. Gracias a su amiga Silvia, quien le muestra y le recuerda otros intereses que ella tenía antes de casarse, Laura empieza a pensar en otra vida y en no volver a representar el papel que le han dado. Con el solo hecho de decirle que posee talento para escribir, nuestra protagonista siente que le gustaría publicar poesía; también desea una mejor posición económica y con ello la posibilidad de acceder a otro estilo de vida, tener vida social, salir, viajar, etc. Incluso, le agradecería que su esposo tuviera una mejor apariencia.

A partir de la conversación entre Laura y Silvia se puede pensar que la amistad entre mujeres es un camino para construir una autonomía nacida de ellas mismas, sin engaños, reconociendo con sinceridad la condición de subordinación, como lo plantea Luciana Percovich (1996). Pero Silvia es “un torbellino, un sinfín de palabras” (Poniatowska 96); no deja que Laura desahogue sus penas, que comience a pensarse. Su amiga es quien piensa por ella y le construye otra vida sin escuchar sus deseos. No se establece un diálogo entre las dos y el encuentro no es suficiente para quitarse de

encima las capas del “deber ser”. Laura continúa en duermevela, solo escucha y se deja llevar; aún no logra asumirse.

Bajo esta condición, la protagonista se compara con Silvia al observarla en su intimidad, dentro de su casa:

Laura se había sentido bien mirando a Silvia al borde de su tina de mármol. Qué joven y lozana se veía dentro del agua y más cuando emergió para secarse [...] contenta de enseñarle sus músculos alargados, la tersura de su vientre, sus nalgas duras, el triángulo perfecto de su sexo, los nudos equidistantes de su espina dorsal, sus axilas rasuradas, sus piernas morenas a fuerza de sol, sus caderas, eso sí un poquito más opulentas, pero apenas. (95-96)

Después de admirar cómo se conservaba Silvia, “Laura sintió vergüenza al recordar que no se había bañado, pensó en la vellonería enredada de su propio sexo, en sus pechos a la deriva, en la dura corteza de sus talones” (96). Esta mención del cuerpo, muy común en la escritura femenina de finales del siglo XX, evidencia que, para la mujer, el cuerpo es un referente para pensarse como ser humano. Y aquí ese pensamiento se da como el reflejo de la autoestima. Laura encara la falta de atenciones personales consigo misma, falta que está ligada a los cambios corporales causados por las consecutivas maternidades y a la carencia de dinero para acceder a tratamientos cosméticos, y eso genera un cuestionamiento del ser mujer como sujeto que admite deseos y lujuria. Se compara con su amiga y su autoestima va en un declive inevitable, así como la imagen del ángel del hogar. La desilusión sobre su propia condición es más fuerte: ahora no solo es el papel de madre sino el ser mujer. El sentimiento lucha entre la admiración por la otra y el desencanto de sí misma.

Si bien Silvia es una alternativa, también es una nueva construcción de lo que la sociedad empezaba a desear de la mujer. En México, desde principios del siglo XX hasta los años setenta, era común ver familias numerosas. Sin embargo, en las últimas décadas comenzaron las campañas para la reducción de la natalidad, bajo el eslogan de “la familia pequeña vive mejor”. A la par se dio una demanda para la incursión de la mujer en la vida laboral. Los dos cambios obedecen a un afán de contrarrestar, de algún modo, la crisis económica. La sociedad pide una mujer trabajadora y una familia pequeña (Jiménez Alatorre Documento en línea). Laura no cumple con ninguna de las dos

condiciones, por lo cual, a su insatisfacción interna se suman las modificaciones que sufre la imagen del ama de casa en ese entonces.

Este surgimiento de un nuevo tipo de mujer también es discutido en el cuento. En la descripción que la narradora hace de la rutina higiénica de Silvia se observa, no solo la representación de un nuevo modelo de belleza femenina, sino la construcción y el mantenimiento del cuerpo gracias a un sinnúmero de productos de belleza. “De hecho”, dice la narradora, “todo el baño era un anuncio; enorme, satinado como las hojas del *Vogue*”, y prosigue con una cantidad de propaganda de los productos que Silvia se aplica para ser “más adorable para él” (96). El lector empieza a percibir cierta crítica hacia este personaje, no solo por el hecho de sugerir que la vida de Silvia parece un aviso publicitario, sino por el lenguaje que acompaña todo el episodio con la amiga: “Siguió girando frente a ella envuelta a la romana en su gran toalla espumosa, suplemento íntimo, benzal para la higiene femenina, cuídese, consiéntase, introdúzcase, lo que solo nosotras sabemos: las sales, la toalla de mayor absorbencia, lo que solo nosotras podemos darnos” (96). Este lenguaje es grotesco, hace de Silvia una caricatura. Es una exageración que nos lleva a reconocer la existencia de la sociedad de consumo y la imagen de la mujer que está emergiendo. Se trata de una mujer que no es del todo libre, cuya imagen también resulta ilusoria y, por lo tanto, no es la mejor opción para Laura.

Entonces, la posibilidad de cambio que se le ofrece a Laura es Silvia. Su apariencia física, su situación económica, su estatus, hacen de Silvia la figura de la nueva mujer que requiere la sociedad contemporánea. Laura la mira y admira, por un momento. Pero luego, camino al cambio, llega, nuevamente, a su vida anterior, pasando de un barrio a otro. En este duermevela, Laura se sueña con otra vida. Pero esa vida es otra fantasía, tal vez como la que la llevó a casarse con Beto y creer que el matrimonio y la maternidad eran iguales a cuando jugaba en su casita de sololoi a ser ángel del hogar.

Así, las posibilidades que tiene la protagonista de lograr la anhelada independencia se reducen. En su huida, debido al encuentro con su amiga, Laura ha tenido la posibilidad de rescatar sus deseos. Sí, como en un sueño, sus intereses reprimidos han salido a flote. Es imposible contener la contradicción que de un momento a otro estalla en el interior y que, muy probablemente, volverá a surgir de manera persistente. En definitiva, Laura nos demuestra que tiene otros deseos, otras expectativas y que ser ángel del hogar no completa su identidad.

Pero estas aspiraciones se silencian, como las esperanzas y las rabias, con el objetivo de que la existencia se mantenga dentro de los límites del papel asignado. Luciana Percovich analiza esta condición psíquica en la mujer como una duplicidad, entre lo que se desea y lo asignado:

Entendiendo por duplicidad el hecho de negar nuestras convicciones, intuiciones y deseos; el acallar esperanzas y rabias para conservar el sentido de nuestra existencia dentro del papel asignado. En este intento elaboramos una «economía de supervivencia», preocupadas sobre todo por suavizar contrastes, allanar dificultades, y hacer que nuestro producto –matrimonio, hijos, casa- sea socialmente aceptable. (...) lo que significa convivir con una contradicción profunda, que se configura como infidelidad a nuestro propio sentir, a nuestro deseo (241).

La preocupación es hacer que el producto —matrimonio, hijos, casa— sea socialmente aceptable, como lo exigía el imaginario social mexicano. Y se puede deducir que esta preocupación es la causa del regreso de Laura. Esta represión autoinfligida significa vivir con una contradicción profunda, ser infiel a su propio sentir, ese que le produjo la crisis, a su deseo de ser poeta, de ser amada y de ser una mujer preocupada en ella misma, no solo en los demás. Pero, además, la sociedad no le ofrece a nuestra protagonista la posibilidad de ser lo que ella quiere ser. Lo que le ofrece es ser Silvia, y esa imagen no la reconforta. Sin posibilidades, Laura regresa.

A pesar de esto, Laura ya no es la misma. Ahora entra en su casa con otra mirada, ve el desorden, “pero lo que más golpeó a Laura fue su retrato de novia parada junto a Beto. Beto tenía unos ojos fríos y ella los miró con frialdad y le respondieron con la misma frialdad. No eran feos, pero había en ellos algo mezquino, la rechazaban y la desafiaban a la vez, sin ninguna pasión, sin afán, sin aliento” (99). Esta es una nueva posición: empieza a ser consciente de la relación con su esposo. En ese momento, él fue del cuarto de televisión al baño y, al salir, “Laura sostuvo por un instante la frialdad de su mirada y su corazón se apretó al ver el odio que expresaba” (100). Ella se entera entonces de que, desde el día del matrimonio hasta hoy, su esposo ha tenido la misma mirada hacia ella. Por lo tanto, comienza a despertar a su realidad, va dilucidando que su

error se centra en aceptar como esposo a un hombre que no la aprecia ni como mujer ni como ser humano, en casarse con alguien que no la quiere.

Ahora la protagonista se reconoce y conoce lo que no la hace feliz. Quiere otra vida, una en la que cuenten sus intereses individuales. El conflicto que el personaje enfrenta se da, no por el hecho de ser madre, como se puede llegar a interpretar, sino por la entrega total como único deseo de la mujer. Y quien ha moldeado ese pensamiento en la mente de Laura es la figura de Beto. Y él es la representación del patriarcado, quien ha hecho de la vida de ella una secuencia de sacrificios y rutinas sin recompensa.

De aquí surge la versión que Poniatowska nos ofrece. Para describirla, voy a utilizar las palabras de Linda Zerilli: “el problema no es la madre como sujeto sino las mujeres como no sujetos, como ideal maternal. No implica, necesariamente, el rechazo de la maternidad pero, para todas, requiere claramente el rechazo de lo “eterno maternal” como el absoluto destino de la existencia femenina” (185). Representar el conflicto que puede traer el “eterno maternal” es proponer la aceptación de anhelos que complementarán la construcción del individuo mujer.

La propuesta es que Laura haga un cambio (de marido, tal vez), que piense en sí misma. La historia se centra en ella como una mujer cuyos deseos, relatados cuando va camino al salón de belleza, son distintos a los que le impone la sociedad (97-99). Creo que la autora busca decir que Laura puede ser madre sin sacrificar el propio querer ser. Pero necesita ayuda —¡aunque queda la duda de si es posible hacerlo cuando se tienen seis hijos!—, un apoyo del padre y del esposo, de ese hombre que ha escogido para compartir la vida. Y necesita poder dedicarse a la profesión que siempre ha querido. La ayuda de otro la haría sentirse viva. He aquí la versión de Poniatowska. El ángel del hogar requiere un ángel de la guarda para sentirse satisfecha.

En las propias palabras de Poniatowska, que rechaza el machismo:

Es macho el que no deja que otro ser humano que vive junto a él se realice o se logre en la medida de sus capacidades. Ese sí es un machismo muy doloroso. Aquí me remito otra vez a Rosario Castellanos, porque todo eso está en esa carta en el Museo Nacional de Antropología en una especie de decálogo en que dijo que le parecía que no era legal que el hombre tuviera todas las posibilidades de

educación y la mujer tuviera que quedarse en casa confinada a tareas rutinarias. Que el hombre tuviera todas las posibilidades de lograr una vida satisfactoria y que la mujer estuviera supeditada a esperar a que los hijos crezcan. Ese machismo sí es terrible y sí existe en México. Ese machismo, pienso, no es solo del hombre, es de la sociedad en que vivimos, porque hay muchas mujeres complacientes que olvidan todo, dejan su título o sus posibilidades en un baúl y ya no hacen nada y se dedican a la indolencia. Esto es también problema de las mujeres. (García 9-10)

Y Laura despierta de su duermevela, durante la cual soñó un cambio de vida. Despierta, tal vez para hacerlo realidad o para, en la mañana siguiente, volver a soñarlo.

2.2 De noche vienes¹⁵

“De noche vienes” se narra una historia cómica:

Las cinco historias de Esmeralda Loyden eran parecidas, un caso suplantaba a otro con muy pocas variantes. Relataba sus matrimonios con ojos luminosos y confiados, a veces, era hasta inocentemente fatua en sus asertos: “Sin mí, Pedro no puede vivir. No sabe ni dónde están sus camisas”. Al agente del Ministerio Público le temblaban sobre los labios los términos perversión, perfidia, depravación, el más absoluto descaro, pero nunca se presentó la oportunidad de emitirlos y eso que le quemaban la lengua. Con Esmeralda perdían todo sentido. Su relato era llano, sin recovecos, simple, los lunes eran de Pedro, los martes de Carlos y así hasta completar la semana, inglesa por supuesto, porque los sábados y los domingos los destinaba para lavar y planchar su ropa y la de ellos y preparar algún guiso para Pedro, el más antojadizo de los cinco. Cuando surgía una emergencia, un cumpleaños, un santo, un día de campo, entonces daba también su sábado, su domingo. No, no, ellos lo aceptaban todo, con tal de verla,

¹⁵ “El nombre del relato proviene de una canción titulada *Hermosas fuentes* que solía cantar el famoso Jorge Negrete, prototipo del charro cantor y héroe de muchas películas: De noche vienes / De día te vas / Dime morena / Con quién estás” (Fiscal Pérez 27).

y ella siempre les puso como única condición, el no abandonar su carrera de enfermería. (Poniatowska 157)

El fragmento nos presenta el juicio de una mujer, llamada Esmeralda Loyden, enfermera de profesión, quien está siendo juzgada por el acto de poligamia. Se ha casado con cinco hombres, a cada uno de los cuales le dedica una noche a la semana (de lunes a viernes). Los sábados y los domingos, aparte de los oficios domésticos, los consagra también a un hombre, su padre. Esmeralda es juzgada y condenada por poligamia; quien la ha denunciado es uno de sus esposos: Pedro. Los demás no han sido capaces de declarar en su contra; solo se han limitado a confirmar las afirmaciones del juez. Este es el tema del relato, un solo evento, una sola situación: condenar el delito de Esmeralda.

En contraste con el cuento anterior, en “De noche vienes” se cuenta una historia que desde el inicio produce risa:

—Pero usted, ¿no sufre?

—¿Yo?

—Sí, usted.

—A veces, un poquito, cuando me aprietan los zapatos. (149)

Estos son los primeros renglones del cuento. El humor, en principio, es un recurso que posibilita que el lector se disponga, de forma positiva, a recibir el mensaje que se quiere transmitir porque la risa relaja y predispone a la aceptación de hechos que pueden disgustar. Entonces, cuando se expone la razón por la que nuestra protagonista se encuentra en el juzgado, el lector no la juzga, tampoco la rechaza; y no porque esté de acuerdo con ella sino porque, gracias a la forma narrativa, que prepara una atmósfera de ficción, es permitido que los personajes quebranten lo socialmente establecido, que Esmeralda sea esposa de cinco hombres al mismo tiempo.

Además, el recurso del humor, como lo emplea Poniatowska en este cuento, le da la libertad de cuestionar y criticar.

El humor es, sobre todo, una lectura paródica de la vida; es una manera de distanciarnos de los problemas que nos acucian; es una forma de desacralizar, mediante la fuerza disolvente de la risa, la irracionalidad de las convenciones sociales y, sobre todo, es un modo de descubrir el fondo secreto de muchas de nuestras aspiraciones no identificadas. (Hernández 49)

En el fragmento inicial se ve que la situación, no solo los diálogos del cuento, es risible. Una mujer es condenada por poligamia, pero es increíble que esto suceda en la vida real porque son cinco esposos, cada noche con uno; además, ella trabaja y es una mujer sin malicia alguna: “era hasta inocentemente fatua” frente al juez que quería ofenderla por la desfachatez de sus acciones. Estos elementos ingresan al campo de la ficción, lo risible se torna fantástico, lo fantástico se transforma en ficción.

Lo que primero se evidencia en la narración es la ridiculización de la organización jurídica de México. Desde el abandono que sufren las oficinas hasta las acciones burocráticas sin sentido. Se presenta el proceso de la diligencia completa, se tiene acceso a la declaración de la interrogada, con sus fallas de ortografía y de redacción que el narrador corrige o enfatiza usando los paréntesis. Además, la repetición del mismo esquema reglamentario para llenar formas, durante todo el relato, demuestra lo tediosas y ridículas que pueden llegar a ser esas diligencias. Así mismo, se caricaturiza a los personajes que pertenecen a ese ambiente: el agente brabucón, la gordita glotona, el vigilante que se rasca constantemente los genitales, etc.

Para poder mostrar lo risible de la situación del cuento, la autora utiliza la descripción detallada. Con esta se pormenoriza el ambiente de oficina pública del Estado, muy característico de Latinoamérica, donde todo es viejo, sucio, oscuro y saturado. Las descripciones cuidadosas se ponen, sobre todo, en la voz de la protagonista, quien es una aguda observadora: “se veía que a nadie le importaba esta casa, que todos huían de ella una vez terminado el trabajo” (151).

Dentro de este contexto hay algo-alguien que contrasta con el lugar: Esmeralda, la acusada. La autora se burla del ambiente judicial y estatal, pero, en la construcción de la protagonista, se pasa a la parodia. Teniendo en cuenta que la base de la parodia es lo paradójico, que pone en relieve las ambivalencias del ser humano, este personaje representa la contradicción de las convenciones sociales sobre la mujer. Con Esmeralda se quiere mostrar el contraste entre lo que pensábamos y creíamos que era una mujer infiel. Se representa la infidelidad desde un ángulo diferente. Esmeralda es una hibridación de figuras femeninas que cuestiona la unicidad del modelo femenino promulgado históricamente.

La parodia se da, explícitamente, al contraponer lo que el juez piensa de ella por ser polígama y lo que ella es. Esmeralda es descrita como un ser fresco, limpio, liviano, alegre, sin complicaciones: “la mujer sonrió, una sonrisa fresca, inocente” (152); “Relataba sus matrimonios con ojos luminosos y confiados, a veces, era hasta inocentemente fatua en sus asertos: ‘Sin mí, Pedro no puede vivir. No sabe ni dónde están sus camisas’” (157). Estas cualidades son reiteradas a lo largo del cuento (150, 152, 153, 155, 157, 160 y 164). La imagen que resulta se puede condensar en que Esmeralda es vista como un ser de luz.

La protagonista representa un ángel, entendido como una criatura de gran pureza e inocencia destinada a la protección de los demás. Esta cualidad deriva en ángel del hogar por ser una mujer con un único sentido de su existencia y forma de relación: la maternidad como la entrega total a otros. Es también ángel caído del cielo, como el piropero popular dirigido a una mujer atractiva, a una mujer seductora. Y, por último, es ese ángel expulsado por haber sido rebelde y desobediente con respecto a los mandatos.

Mi ángel

El personaje del ángel, en nuestra cultura, está construido sobre la base de la bondad y la inocencia, cualidades que están directamente relacionadas con la etapa de la niñez.

Esmeralda es una mujer-niña inocente (150). No posee malicia en su conducta, tampoco tiene sentimiento de culpa por las implicaciones de la diligencia judicial. Este rasgo angelical es presentado a través del lenguaje corporal, el tono de la voz y la estructura sintáctica de las respuestas de la protagonista: “Sí —dijo ella columpiando las piernas—, sí, me vive mi papacito. [...] yo me parezco a él —dijo la mujer-niña con una sonrisa—. Siempre nos hemos parecido, siempre, siempre. [...] La dulzura del tono hizo que el policía dejara de rascarse [las verijas]” (150). Actitudes y respuestas como estas son permanentes en el relato; la autora desea que a Esmeralda se la vea como infantilmente inocente.

La otra cualidad del ángel y de la protagonista es la bondad. La bondad vista como la inclinación natural a favorecer a los demás por medio del cumplimiento de las conductas establecidas. Aquí pesa mucho la profesión de Esmeralda, que está directamente relacionada con su esencia angelical. Como enfermera, se encarga del cuidado y la atención de quien requiera ayuda. Y así fue como conoció a cada uno de sus esposos: los sanó de alguna enfermedad o pena (156). Sin embargo, se puede inferir que su actividad económica le otorga un poder para no depender de sus relaciones personales y esta “libertad” le permite poner la condición de permanencia en su trabajo.

La imagen de ángel se realza con su apariencia física, el color verde de sus ojos (153), los cabellos rizados (152) y “la piel saludable y limpia, los ojos brillando de salud; toda ella era de una apacible tersura” (168). Estos atributos complementan su personalidad angelical e infantil y denotan la pureza.

Estas características dan cuenta de una infantilización de la mujer, muy habitual en nuestra cultura, donde la debilidad del género femenino es igualada a la debilidad de un infante. Por lo tanto, tanto las unas como los otros necesitan de un hombre que los proteja. Pero, aunque la protagonista sea una mujer-niña, no requiere de la protección del hombre; al contrario, es ella quien cuida de sus maridos, además de ser ella quien pone las reglas del hogar y los horarios.

Lo cómico, desde este punto de vista, es lo paradójica que resulta la imagen de debilidad e inocencia que hace de ella una mujer-niña frente a un juez que piensa en lo impúdica que es al engañar a cinco hombres y a la sociedad: “Al agente del Ministerio Público le temblaban sobre los labios los términos perversión, perfidia, depravación, el más absoluto descaro, pero nunca se presentó la oportunidad de emitirlos y eso que le quemaban la lengua. Con Esmeralda perdían todo sentido” (157). Además, la inocencia fatua se muestra de manera reiterativa no solo cuando expresa el desconocimiento de los términos sino la ignorancia de su estado penal, lo cual hace de ella un ser incomprensiblemente ingenuo. Es gracioso ver que la formalidad y la debida seriedad con la que usualmente se atienden estas situaciones no hacen mella en nuestro personaje; ella asegura que su personalidad apacible no varía por ninguna circunstancia (157). Esta es una de las contradicciones que contribuyen al humor en el relato.

▪ Ángel del Hogar

Bien, Esmeralda es todo un ángel. Pero el cuidado y la protección que ella ofrece tienen una variación que la hace ingresar a otra esfera angelical. Recordemos que esta mujer dedica cada día de la semana a cuidar y asistir a uno de sus esposos. Este acto implica la limpieza de la casa y todas las labores domésticas que, aunque Esmeralda trabaje fuera del hogar, le corresponde realizar los fines de semana. Por lo tanto, debe velar por el ambiente acogedor de la morada a donde llegan sus esposos, lo que la transforma en ángel del hogar.

Pero el cuidado y la entrega al hogar no son suficientes para ser ángel del hogar. Otra razón se observará en la siguiente cita:

—Los cinco me necesitaban.

—Y usted pudo prodigarse.

—Tenían una urgencia mucho muy considerable.

—¿Y los hijos? ¿Tiene hijos? —preguntó casi con respeto.

—¿Cómo podría tenerlos? Ellos son mis hijos, los cuido y los atiendo en todo, no tendría tiempo para otros. (155)

La seguridad de que sus seres queridos la necesitan, de que sin ella se mueren, de que es un ángel protector, está interiorizada. Entonces, nuestra protagonista sigue la pauta de cuidar de los demás. Veinticuatro horas al día, siete días a la semana se dedica, se sacrifica, por otros. Es generosa y sumisa, vive específicamente para los hombres.

Y, si nos centramos en las últimas líneas de la cita, que son mucho más dicentes respecto al cuidado que ella les “prodiga”, nos encontramos con una versión del ideal materno, un ángel maternal. Para Esmeralda, sus esposos son seres a los que ella debe cuidar como lo haría con los hijos. Es un ángel del hogar con un corazón que le alcanza para todos. El sentimiento maternal asociado con su carácter de mujer sacrificada por el cuidado de su familia y entregada a sus maridos está arraigado en Esmeralda Loyden.

Ninguna persona vería como delito ofrecer cuidados y amor de madre a la mayor cantidad de seres. Y así es como lo ve Esmeralda. Más adelante, cuando ella sabe que va a la cárcel, pide poder recibir las visitas de sus esposos, segura de que querrán verla. El agente le pregunta si también a Pedro, quien fue el denunciante:

—Ay, mi Pedrito lindo —dijo ella acunándolo entre sus pechos muy firmes porque se mantuvieron erectos mientras ella hacía el ademán de mecer a Pedro. (160)

Esto reafirma el sentimiento materno hacia sus esposos. Su lenguaje corporal comunica su sentimiento maternal, ve a Pedro como un bebé. Y es, precisamente, la parodia de la imagen de la mujer infiel, que casi siempre se asocia a la lujuria, pero que en este caso no tiene nada que ver con lo erótico, que la narración produce un choque que cuestiona el sentimiento maternal como totalizador de la esencia femenina. Esmeralda es una madre.

Tenemos entonces a una mujer que considera la maternidad como su única forma de interactuar con el mundo externo masculino. Si se tiene en cuenta la escogencia de la profesión de enfermera, considerada una de las labores destinadas al género femenino, por requerir de las cualidades que se le atribuyen a la mujer. Y que, la forma cómo Esmeralda piensa en su oficio, guarda una amplia relación con las características del ángel del hogar. Al final, el narrador nos cuenta que ninguno de sus esposos esta bravo con ella, al contrario, los hombres quieren a esa madre. Esta es la casta imagen que ellos tienen de Esmeralda: una cuidadora, extensión de la tarea maternal tan femenina. Esmeralda es una madre sin parto alguno.

▪ **Un ángel Caído**

Hasta aquí tenemos un ángel infantil, un ángel del hogar; ahora pasemos al ángel seductor. Para reconocer esta faceta de la protagonista se debe tener en cuenta a quien seduce. El agente que la interroga es un hombre indignado por la acción de esta mujer e intenta por todos los medios hacer que se sienta culpable y avergonzada. Tiene el peor concepto moral de Esmeralda, sin contar con las imágenes morbosas que pasaban por su cabeza al escuchar a la protagonista. Y con la indignación por la conducta de la mujer:

—No le estoy preguntando eso, García, estoy haciendo hincapié en la implicación moral, legal, social y política del caso que por lo visto a usted se le escapa”. (154)

Los pensamientos del agente, que le hace las preguntas a la protagonista, están presentes durante todo el interrogatorio, pero Esmeralda con sus repuestas y actos lo deja perturbado. Además, la infantilización hace de las suyas y todos los funcionarios de la oficina sienten que deben ayudarla, apoyarla, protegerla, porque parece un ser débil que necesita de otros.

El misterio de este ser que no tiene cabida en el prototipo del delincuente atrae al juez. En repetidas ocasiones debe contenerse: “Debo mantener esto en terreno impersonal, pero ¿cómo hacerlo con esta mujer que parece estar jugando, cruza y descruza las piernas y enseña unas rodillas doradas, redondas, perfectamente bien acabadas?” (152). Desde la mirada del funcionario, Esmeralda aparece como un ser con una especie de poder inusual, extraordinario, sobrenatural, que hace sucumbir al hombre. Una fuerza superior a la que se le debe temer pues es provocadora.

Esta imagen surge de lo inexplicable que resulta la situación de un personaje femenino que posee cinco esposos y todos están satisfechos. Entonces, la primera imagen que el agente se hace de Esmeralda es lujuriosa y pasional. Pero ella no es Cleopatra, esa “leyenda originada en torno a la reina egipcia (69-30 a. C.) [que] nos habla de una mujer insaciable en sus apetitos sexuales, una mujer sensual y hermosa que cuida su piel dándose baños de esperma; una mujer que injusticia sin el menor atisbo de piedad a los esclavos- amantes con los que vive noches desaforadas de amor y sexo” (Camacho 27). Ella es, como se ha comprobado, de una naturaleza distinta, que, sin embargo, atrae y seduce, pero no de forma lujuriosa sino infantil-angelical-maternal. Ella es seductora y atractiva porque es buena madre.

La armonía de su ser angelical produce un efecto de transformación. Cuando llegó, nadie la determinaba; a medida que la escuchaban y la miraban, los funcionarios sentían empatía hacia ella. El más reacio a dejarse llevar por los influjos de esta mujer-niña, que balancea sus pies mientras es interrogada, es el agente. Sin embargo, los pensamientos de este van cambiando y hasta llega a arrepentirse de algunas insinuaciones malpensadas. Al observar sus ojos, piensa: “Pero si hasta parece una virgen” (153). El mismo personaje que pensaba en decirle una cantidad de palabrotas cuando ella contaba sus historias termina comparándola con el modelo establecido *in saecula saeculorum* para las mujeres “buenas” de nuestro continente. ¡Hasta una polígama

parece una virgen! El agente transforma la visión de lujuria en inocencia. Este es el poder seductor que ejerce el tipo del ángel caído del cielo; crea la condición de necesidad para que los demás acudan a su llamado.

Es en el interrogatorio cuando se presenta la imagen del ángel seductor. Y es aquí mismo, a la luz de las preguntas libidinosas del agente y las respuestas ingenuas de la acusada, cuando surge con más fuerza el humor que la situación y toda la contextualización del caso ya tienen de por sí. Vemos cómo el humor invade el lenguaje, a los personajes y la historia. Al final, el juzgado entero simpatiza con Esmeralda. Las mujeres la consideran un ícono de la venganza sobre los hombres infieles y los hombres sucumben a su encanto seráfico. Todos se arrepienten de haber adelantado la diligencia en la que es condenada a prisión. Incluso sus esposos se arrepienten. Entre ellos Pedro, el colérico. Es la imagen de un ángel caído en las fauces de un mundo que no comprende otras naturalezas.

Según lo anterior, “De noche vienes” puede ser una posición femenina frente al concepto masculino de infidelidad. Mientras el agente ve el problema de la poligamia en el ámbito sexual, libidinoso, netamente carnal y egoísta, Esmeralda lo ve en sentido maternal, en un darse a muchos. Su objetivo es hacerlos a todos felices, sin que se sientan menospreciados en las noches o subvalorados por hacer parte de un grupo de cinco. No, cada uno era único, diferente y tenían su atención y su amor; a ninguno le hacía daño:

—¿Mal a quién? —chilló Esmeralda.

—A los hombres a quienes engaña, a sí misma, a la sociedad, a los principios de la Revolución mexicana.

—¿Por qué? Los días compartidos son días felices, armoniosos, que a nadie dañan.

—¿Y el engaño?

—¿Cuál engaño? Una cosa es no decir y otra cosa es engañar. (158)

Si los cinco hombres se sentían únicos en la noche que la protagonista les dedicaba, si sentían el amor y la entrega de esta mujer, si ella les tenía al día su ropa, su comida, sus

necesidades, ¿de qué podían quejarse? “Una cosa es no decir”. Ella les había dicho desde el principio las condiciones: una noche a la semana y no pedirle que abandonara su profesión;. “Otra cosa es engañar”, Esmeralda no lo considera un engaño porque sus maridos conocían y aceptaron la condición. Ella le respondía a cada uno con los cuidados que una esposa debe dar a su marido, según la cultura mexicana. Por lo tanto, ellos se sentían satisfechos (156) ni ellos, después de ser condenada la protagonista, pudieron sentirse engañados:

Tuvieron que conformarse con ir cada uno por turno, a la visita conyugal en Santa Marta Acatitla, lo cual de todos modos no cambiaba mucho la situación de facto et in situ, puesto que anteriormente sólo la veían una noche por semana. Incluso ahora coincidían en no pocas ocasiones los domingos en la visita general, cada uno con algún antojito en el que tuvieron que ponerse de acuerdo para no repetirse y llevar un variado espectro que complaciera a Esmeralda (165).

De todo lo anterior se deduce que la estrategia discursiva de Poniatowska se basa en la construcción de toda una atmósfera de oposición paródica para hacer sobresalir las cualidades angelicales de Esmeralda. Pero si vamos más lejos, lo que sucede con ella es que va en un sentido contrario a las normas preestablecidas por la sociedad patriarcal. La protagonista se identifica con el arquetipo del ángel y del de la maternidad, pero se aleja de ellos al asumirlos de diferente forma, como se expuso anteriormente. Luego, retorna a la autorrealización desde su papel de mujer/enfermera, cumple con lo establecido socialmente, pero transformando sutilmente las condiciones. Por lo tanto, el personaje de Esmeralda crea una interioridad enriquecida por los diferentes símbolos que han trascendido en su existencia (El ángel, la mujer-niña, la mujer fatal y la Virgen María). Esta mujer no encaja en un prototipo porque en ella se da un proceso de individuación que no se opone al absoluto de la maternidad y tampoco contradice el papel que debe asumir el sexo femenino frente a la naturaleza angelical como protectora y seductora a la vez, pero sí los subjetiviza.

El proceso de individuación de Esmeralda frente a las imágenes destinadas a la mujer se presenta como lo plantea Silvia Vegetti- Finzi en cuanto que “La individuación, dice Jung, no excluye sino que incluye al mundo y, como tal, comporta una relativización del Yo, directamente proporcional al reconocimiento de la complejidad de la propia naturaleza”

(151). La protagonista no se excluye del papel de ángel de hogar pero sí lo relativiza al asumir las características en su relación con el mundo y al comportarse como una madre con sus esposos. Además, al exagerar las cualidades más fuertes de esta imagen: el cuidar de los demás y la entrega total, se pone en evidencia la compleja naturaleza de este personaje que se extiende a lo complejo que es totalizar y unificar un modelo para todo el género femenino.

La aceptación de estas imágenes de ser mujer y la subjetivización en la protagonista hacen que ella no sufra un conflicto interno; su estado es de completo equilibrio, tanto que nunca ha “dormido con una cosa mala en la cabeza” (Poniatowska 157). El conflicto no es íntimo, para nada; Esmeralda se siente muy bien con ella misma, no posee contradicciones internas, en fin, ella no es el problema. El problema es externo, es la sociedad dominante que no acepta la modificación o relativización del modelo asignado. El conflicto, entre Esmeralda y la justicia, se da por la transgresión de las normas y de la existencia simbólica del ángel del hogar guiada y estructurada por la moral y la ética de la sociedad patriarcal. No es concebible que todas estas imágenes totalizadoras de ser mujer se encuentren en una enfermera de estrato social medio (su profesión es acorde con su naturaleza), que no es hermosa a primera vista pero que encanta por la armonía angelical de su ser. Un ángel tan inocente de su efecto que es condenado por haber caído al mundo corrompido de los hombres. El conflicto es del mundo externo, que no concibe la diferencia ni lo heterogéneo y, por lo tanto, la expulsa y la castiga. Por esta independencia, el ángel es expulsado del cielo, condenado por ser rebelde, por querer ser una alegoría de voces femeninas integradas en una sola y cuya misma variedad cuestiona la representación monolítica del deseo maternal (Zerilli 172) y la naturaleza única de la mujer.

Lo que Poniatowska consigue en este relato es una amalgama de los estereotipos femeninos dominantes a través de la historia: la infantilización de la mujer como ser que necesita ser protegida por el hombre, la asociación de lo femenino a la sensualidad y la lujuria en la figura de la mujer fatal y el modelo de ángel del hogar que supervalora la maternidad como única función del sexo femenino y voltearlos en beneficio de la protagonista. Y con esto cuestionar la unificación del ser mujer reducido a una imagen.

Capítulo 3 Escribir con el cuerpo, escribir el cuerpo en los cuentos de Luisa Valenzuela

“Soy cuerpo, luego existo” (Guerra 1994, 153)

En el capítulo anterior se analizó la imagen de ángel del hogar dentro de los cuentos de Elena Poniatowska. Al centrar la trama de sus narraciones en el ser materno, la escritora entra en la discusión sobre la determinación biológica de la mujer con la imposición del ser madre como única función en la sociedad. Para 1979, que es cuando la autora mexicana publica la selección de cuentos, la crítica literaria feminista apela a la subversión de imágenes totalitarias del signo mujer, como se expuso en el capítulo I. Con o sin intención, en las narraciones de Poniatowska, se observa una protesta frente a los conceptos estereotipados del ser mujer. Es decir, en los cuentos anteriores se encuentra la respuesta al cuestionamiento de la época en cuanto a la cultura femenina.

En los cuentos que siguen, no solo los de este capítulo, la representación del ser madre desaparece. En los personajes a continuación no presentan la maternidad ni el sentimiento maternal como una forma de pertenecer a la sociedad. Esto permite pensar que en la cuentística hispanoamericana escrita por mujeres hay una superación del estereotipo madre relacionado con la Virgen María. Pues, se abandona la preocupación por este destino único y totalizador del ser femenino. También se renuncia a cualquier otra imagen preestablecida. Ya no se molestan en contradecir, discutir o subvertir, estereotipos. De aquí en adelante, se observa una imagen, en esencia, diferente que se enfrenta a situaciones del ser femenino poco vistos o, tal vez, nunca percibidos dentro de la narrativa corta.

Para la década de los 80, la discusión en auge de la crítica literaria feminista giraba en torno a determinar la existencia o no de una escritura femenina distintiva de la masculina. A esta cuestión, Luisa Valenzuela responde: “donde pongo la palabra pongo mi cuerpo” (2001, 131).

En esta sentencia se condensan varios factores que hacen de la escritura de la autora una narrativa polisémica, que se puede estudiar desde diferentes ángulos: la escritura femenina, el componente erótico presente en su narrativa y, el asumir la escritura como postura política. Todos intrínsecamente relacionados con el cuerpo. Además, es lícito destacar que Valenzuela no solo crea literatura, también reflexiona teóricamente sobre ella. Su trabajo, tanto de un lado como del otro, está profundamente imbricado. Por eso, al leer sus reflexiones sobre escritura se tiene un mapa para leer su narrativa y viceversa. Razón por la cual, he decidido establecer un diálogo entre las reflexiones teóricas de la autora, su construcción de personaje femenino dentro de la cuentística seleccionada y lo que otras críticas subrayan de su producción. Sin olvidar que cada cuento es una totalidad de sentido único, se establecen al mismo tiempo las diferencias de cada personaje.

Los objetos literarios a observar son dos cuentos: “Ceremonias de rechazo” y “La palabra asesino” que se encuentran en el libro *Cambio de armas*. “*Cambio de armas* es una de las obras más discutidas y analizadas de Luisa Valenzuela. Es un libro que propone una visión alterna de la Guerra Sucia, ejecutada entre 1976 y 1983 en Argentina, desde el punto de las mujeres y otros grupos oprimidos” (Sesana 4). En el libro, que publica en 1982, se encuentran cinco cuentos¹⁶, todos ellos con protagonistas femeninos.

El tema central de la colección de cuentos es “la represión sexual unida a la represión política” (Valenzuela entrevista Ferrero 132). Al respecto, María Inés Lagos Pope plantea que “en las cinco narraciones se trata de las relaciones entre una pareja de amantes, y en tres de ellas las relaciones están signadas por la actividad política” (71). Y sí, el amor es un eje sobre el que giran estas narraciones. Pero es un amor que se mezcla con el

¹⁶ Los títulos de esta antología son: “Cuarta versión”, “La palabra asesino”, “Ceremonias de rechazo”, “De noche soy tu caballo” y “Cambio de armas”.

erotismo y el deseo sexual femenino. Atrás queda el amor vinculado a la pureza, la ternura y la sumisión de la mujer.

Lagos Pope prosigue diciendo que “se puede observar una gran ambigüedad en las protagonistas en cuanto a los roles sexuales. Por una parte son mujeres que se sienten fuertemente atraídas por los hombres, y que desean una comunicación no sólo sexual sino también afectiva y espiritual con ellos, pero éstos machos redomados, no se dan enteros, sino sólo por fragmentos, lo cual produce una gran frustración en las mujeres” (80). A mi parecer la ambigüedad que surge no tanto por la conducta del hombre sino porque las mujeres de estos cuentos no se aceptan como dominadas ni subyugadas al hombre-macho. Ni se conforman con la manera en que estos varones suelen llevar sus relaciones de pareja.

Por ejemplo, en “Ceremonias de rechazo” –cuento en el que mejor se evidencia lo que planteo- Amanda ya no quiere seguir esperando a que el Coyote vuelva cuando a él le plazca. No es que él no quiera volver, no. Él quiere estar con ella, pero bajo sus condiciones machistas. La separación se da, porque es ella quien no acepta la estructura de pareja ofrecida. Cada una de las protagonistas de esta colección desea una pareja con una masculinidad diferente en la que se establezca comunicación afectiva, espiritual y sexual. Pero además, desean que les permitan ser partícipes en las decisiones dentro de su vida, tanto en lo público como en lo privado.

El otro aspecto que menciona Lagos como tema central de la colección es el político. En este, la autora plantea que solo tres de las narraciones lo señalan, en las otras dos que vendrían a ser “Ceremonias de rechazo” y “La palabra asesino” no se encuentra una relación con la actividad política. Difiero en este punto con la teórica. Para mí, todas las cinco historias giran alrededor de un asunto político. Esto se acepta si se mira lo político de una manera más amplia, tal como lo realiza Medeiros- Lichem cuando afirma:

Las cinco historias de esta colección presentan protagonistas mujeres en situaciones diferentes en su lucha por alcanzar un espacio en el balance del poder, mujeres realizando una búsqueda en sus propias conciencias para articular sus temores y deseos y construir su subjetividad, y mujeres aprendiendo a sobrevivir en una situación política de crueldad y victimización (2006, 209).

Todas y cada una de las protagonistas de *Cambio de armas* luchan por una igualdad político- social. Unas luchan para que, como mujeres, puedan ser partícipes de un proceso político importante que está sucediendo, la Guerra sucia en Argentina. Otras luchan contra algunas conductas politizadas de la cultura patriarcal. Lo que sucede es que estos cuentos no solo se vinculan con las estructuras políticas gubernamentales, también, con el sistema de dominación de género. Y las dos protagonistas, la de “Ceremonias de rechazo” y la de “La palabra asesino”, no son activistas como en los demás cuentos; pero en contra de las estructuras de poder y de la cultura dominante, que establece conductas de género, lo que también debe incluirse como asuntos políticos.

El cuento “La palabra asesino” relata una historia donde la protagonista anónima se cuestiona su relación con un hombre por quien siente una fuerte atracción física. La inquietud no se causa por el deleite del deseo que el hombre despierta en ella, sino porque después de cierto tiempo de estar con él, se entera de que es un asesino. Condición que la obsesiona. Ella es una escritora, mujer totalmente independiente, soltera sin hijos. Él de 28 años, también soltero, sin hijos; pero oscuro. “De oscuro pasado y piel oscura” (Valenzuela 1982, 68). Él le narra su vida sin ocultarle nada. Por eso, ella sabe que “a partir de los ocho años vivió en la calle, peleó para vivir, robó para comer, se nutrió de drogas” (69). Ella lo acepta con su pasado porque “ese hombre más que un hombre era la personificación de su deseo” (80). Hasta que una noche le cuenta que ha matado hombres como para el resto de su vida. Y ella después de mucho pensarlo, decide hacerlo ir. Pero solo puede ‘sacárselo’ cuando logra nombrarlo tal cual como es: un asesino.

“Ceremonias de rechazo” cuenta el momento en el que Amanda, la protagonista, se cansa de su amante, el Coyote. Pues Amanda vive a la espera de saber de su amante. Espera a ver cuándo el Coyote llama por teléfono o aparece en la puerta de la casa. La trama de la historia recrea los desencuentros y un único encuentro sostenido. Él es un ser misterioso del que ella no sabe nada. Solo sabe que siente una gran atracción y que en su presencia le queda imposible reclamar su distanciamiento y ocultamiento. Un día, ya cansada, decide terminar con él e iniciar unas ceremonias, rituales para quitárselo de la piel.

3.1 Cuerpo y escritura femenina

Ya ubicados en un objeto literario, que son los dos cuentos antes descritos, se puede regresar a la sentencia inicial: “donde pongo la palabra pongo mi cuerpo” (Valenzuela 2001, 131). Bajo esta sentencia se analizan los planteamientos más fuertes de la escritora, como se dijo al principio, relacionándolos, inmediatamente, con la forma como dichas reflexiones se representan en las protagonistas de cada uno de los cuentos. Cabe recordar que la propuesta de lectura para estos cuentos es por medio de un diálogo en el que interviene lo teórico y lo literario, las dos historias de “Ceremonias de rechazo” y “Palabra asesino”, paralelamente.

Para comenzar, lo primero que traduzco de esta sentencia es que el acto de escribir no solo es mental sino corpóreo. Al respecto, Valenzuela dice en una entrevista que:

La idea de escribir con el cuerpo viene de un accionar que percibo a flor de piel o en el secreto magma de las tripas. Desde siempre sentí que no solo es con la mente que se escribe, sobre todo narrativa. No es fría, calculadoramente que me acercaré más a la ficción. Es más bien un entregarse, un dejarse llevar por un impulso que tiene su propia corporeidad. Usar el lenguaje cotidiano para explicar esa sensación, que es recorrido libidinal o como cabalgar las líneas de fuerza que surcan el universo, no es tarea simple (Ferrero 134).

En esta respuesta, la autora, al reafirmar que la escritura es más un ejercicio del cuerpo que dé la razón, está planteando un concepto diferenciador del postulado de la cultura tradicional que concibe el escribir como acto mental, producido por la imaginación y el entendimiento. “Esta posición teórica constituye un acto subversivo con respecto de la supremacía asignada al Espíritu (Razón, Logos) *versus* la Carne (Naturaleza, Eros), disidencia fundamental que propone, precisamente, modificar el Logos para establecer relaciones significativas entre el cuerpo, el sistema del lenguaje y la escritura” (Guerra 1994, 152). Para Valenzuela, la palabra que se inscribe es producida por un sentir físico que se asemeja a la pasión. Una pasión visceral distanciada de la razón. Por tal motivo,

establece que el ejercicio de escribir se funda en dejarse seducir para nombrar esa palabra que exprese ese deseo, esa sensación.

Este escribir con el cuerpo desde esta perspectiva, es evidente en el personaje protagonista de “La palabra asesino”. Se presenta el conflicto de saber por qué su amante le cuenta tantas cosas de su vida, de su oscuro pasado. Esta sinceridad innecesaria la lleva a concluir que él se está narrando para que ella lo construya, para que ella lo escriba:

Él busca que ella lo escriba,

Que haga algo más que aceptarlo: lo comprenda. Y él vendrá una vez más a depositarle un beso en la palma de la mano, como una ofrenda mágica porque

Es el más tierno de todos los asesinos.

Y ella por fin desgarrándose las tripas para dejarlo estampado en el papel, sacándose *cold turkey*, con reconocimiento pleno de cada una de las etapas del *cold turkey* (Valenzuela 1982, 79).

Las imágenes corporales que contiene el fragmento sobre la escritura son significativas. Primero, él le besa la mano, como el reconocimiento de la labor escritural que parte del cuerpo. Luego, cuando ella, por fin, logre verbalizarlo será en el momento en que, descifrándose ella misma -desgarrándose las tripas-, logre encontrar las palabras adecuadas para dejarlo inscrito, definido en el papel. Entonces, lo escriba como sabe escribir, con el cuerpo. Y con esta exteriorización lograr de un tajo sacar la inquietud que permanece en su pensamiento.

Pero el “usar el lenguaje cotidiano para explicar esa sensación, que es recorrido libidinal o como cabalgar las líneas de fuerza que surcan el universo, no es tarea simple” (Ferrero 134). Por eso, la narradora nos cuenta cómo la escritora protagonista siente cada etapa en la que se está gestando la palabra adecuada que explique la sensación corporal. “Según Béatrice Didier, la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Se habla cada vez más del proceso creativo como de un camino hacia la auto-realización” (Ciplijauskaitė 13). Un camino en ese dejarse llevar por un impulso:

Y mientras lo observa ve de reojo la puerta que conduce a su dormitorio y se pregunta cómo y por qué llegar hasta la cama con el asesino, a sangre fría el

asesino. Y el asombro al percibir que la palabra ha sido por fin reconocida en ella, que ha enunciado interiormente la palabra asesino (Valenzuela 1982, 73).

En el momento en el que siente su cuerpo, al pensar en el acto sexual, ella encuentra la palabra y logra reconocerla en su interior. Cómo ir a la cama con este hombre, cómo entregar su cuerpo bajo estas condiciones. Es al pensar desde su cuerpo, cuando la palabra “asesino” emerge. Sin embargo, su enunciación solo ha sido interna. Se puede pensar que el impedimento para pronunciarla es por dos factores: uno el auto reconocimiento, el otro es de componente político.

En el primer factor, es necesario hacer énfasis en que la protagonista no sólo es escritora, sino además mujer. Razón por la cual el auto reconocimiento se debe dar en estos dos niveles diferentes. Ella, como mujer, mantiene una relación amorosa con un hombre, moreno, hermoso que le produce excitación y pasión. Él es un ser marginado quien ha cometido crímenes, tal vez, a causa de su precaria situación. Es un asesino que busca refugio en ella. Este es el conflicto. No es el príncipe azul, él, es el malo del cuento. Ella debe enfrentar el conflicto: mantener o alejarse de un hombre que es un delincuente: “Al asesino ella lo quiere y lo que es peor quizá también por asesino lo quiere, ahora. Ella que ama la vida, se repite ¿cómo pudo caer en una fascinación tan poco transparente? Ha alcanzado el punto límite de la contradicción, el borde de la locura” (Valenzuela 1982, 78). Para esta mujer es inconsecuente permanecer al lado de un hombre que ha llegado a realizar tales acciones. Acciones que van en contra de sus principios. Esta situación la obliga a meditar sobre su propia identidad. “Y ella ¿qué predisposición tendrá para dar muerte?” (Valenzuela 1982, 79). Y elegir.

El otro factor, tiene que ver con lo político pero no está del todo separado del conflicto anterior. Él es un asesino y ella no se siente cómoda con este hombre. “Para asustarse mejor no para entenderlo” (Valenzuela 1982, 76), piensa en los límites de la delincuencia que él puede tener, en si siente compasión, en qué haría si la encontrara en medio de un callejón oscuro. Para ella, que es escritora, nombrar al asesino cuando la condición política de su país es de asesinos por todas partes, representa un gran riesgo. Como dice Medeiros- Lichem

La escritora como *nombradora* se da la tarea de enunciar lo indecible y su palabra emerge de la confrontación con la imagen censurada por una realidad política. En

el ejercicio de transcribir esta situación, la autora necesita vencer la propia autocensura y su temor de trasgredir las barreras de la palabra prohibida (2015 [Documento en línea])

Porque la palabra dicha puede exponerla, ponerla en peligro:

La palabra asesino no ha sido pronunciada en voz alta.

Late en ella la palabra asesino pero de su boca no se ha escapado, o quizá su boca no encuentra el coraje suficiente para modularla.

¿Qué hacer con esta información demasiado candente, indigerible?

Ella se siente fuera de su propia piel, desubicada (Valenzuela 1982, 77).

Ahora, ella ya es consciente de la palabra y de que su pronunciación significa una denuncia. Y el no poderla emitir le produce un desacierto en el cuerpo. Por eso decide solventar la situación haciendo que él se vaya, aduciendo otras razones más domésticas, que no la pongan en peligro. Y cuando ya no está:

La intolerable tentación del salto y de golpe

ASESINO

Grita. Y la voz consigue por fin escapar con fuerza de su ser y podría tratarse de una acusación o de un llamado pero se trata en realidad de un parto (Valenzuela 1982, 83).

“La introducción del niño no nacido es una aparición nueva” observa Ciplijauskaitė. Este elemento permite “verter el lirismo tradicional relacionado con el concepto de la maternidad, pero a la vez enfocar el fenómeno desde el punto de vista feminista”. Al utilizar una imagen que solo le pertenece a la mujer, el parto. Lo que, para mí, está directamente relacionado con el reconocimiento de un nuevo lenguaje, y de ahí, una nueva palabra. Pues, se cambia el sentido, por lo tanto el concepto, desde donde era concebida por la sociedad dominante. Y expone que la imagen del parto, casi siempre, se vincula al nacimiento de la palabra. En este caso a la gestación del lenguaje del cuerpo (Ciplijauskaitė 66).

La pronunciación de la palabra “asesino” se da como un nacimiento, y con esto una liberación. Este cuento “representa a la mujer protagonista que logra articular la palabra prohibida cuando nombra al “asesino” por su nombre, la narradora vence temores y

articula lo indecible, la palabra censurada” (Medeiros 2006, 217). Destacando que no solo es prohibida por las condiciones políticas que implican su pronunciación, sino por lo que significa, para ella, el definir el hombre que ama. Y con ello, superar el conflicto interno de saberse enamorada de un asesino.

En “Ceremonias del rechazo” la reflexión por el acto de escribir no se presenta. Lo que se encuentra en esta narración es el cuerpo como texto. El cuerpo de Amanda es el texto en el que está escrita su historia con el Coyote.

En este sentido, se suma otro aspecto a la sentencia: “donde pongo la palabra pongo mi cuerpo” (Valenzuela 2001, 131) se puede interpretar como un exponer el cuerpo. Presentar lo físico en la dimensión más íntima de su ser. Valenzuela nos muestra, por medio de su escritura, el cuerpo femenino, desde lo físico, desde el sentir.

Ver la escritura de esta manera, permite un posicionamiento basado en el ser mujer. Helena Araújo afirma que:

Una lectura de escritura de mujer ha de llevarnos a su ser profundo. Y allí, natural, al enigma de su cuerpo. Un cuerpo que es diferencia genérica, diferencia que se reconoce a partir de la niñez y la adolescencia. Vinculado a la idea de perversión, el tabú surge entonces, atentando contra el instinto y vedando una relación entre la conciencia individual y el mundo exterior. Más adelante, el tabú que se vive es el tabú que se escribe cuando la niña se convierte en mujer” (30).

Y, luego, el de la mujer adulta entregada a su relación de pareja, a su experiencia con el sexo opuesto. Donde el cuerpo se despierta por los influjos del otro. La narrativa de Valenzuela rompe estos tabúes al escribir no solo con el cuerpo sino sobre el cuerpo. En “Ceremonias del rechazo” encontramos que el cuerpo femenino es el lugar donde se inscribe un significado del sentir y del uso de lo físico desde y para lo femenino. En esta forma de escritura se percibe un proceso de auto conocerse por medio del nombrar el sentir corporal “percibido en la piel o en el secreto magma de las tripas” (Ferrero 134).

A través del cuento se puede ver cómo el cuerpo de Amanda es el lugar donde se inscriben los momentos de su vida con el Coyote. Tenemos la acción inicial que es la espera. La presencia del Coyote es intermitente e imprevista, lo que obliga a Amanda a una espera prolongada y continua:

Piedra libre, Coyote, yo a las escondidas no juego, M'hijito, yo no espero sentada a que me llames, yo me muevo, me sacudo, me retuerzo y bailo para invocar tu llamada, yo me calo esta peluca negra, hirsuta, y pongo el teléfono en el piso (...) Para provocar la llamada lo mejor es bailar con ganas moviendo las caderas, despojando de rigideces la cintura. Olvidar con el baile el rigor mortis de la ausencia y de la espera, sacudir la peluca, sacudirse las ideas (Valenzuela 1982, 89)

Como se ve, está espera no es de inactividad, es una espera donde el cuerpo se pone en movimiento y con rituales intenta persuadir al cosmos de traerle a su Coyote.

Cuando la espera cesa, es cuando el Coyote hace su aparición. En este momento el cuerpo de Amanda se deja llevar por el influjo que él despierta en ella, pero que profundizaré más adelante. Por lo pronto, me interesa mostrar que cuando el Coyote está, Amanda siente su cuerpo de otra forma:

Pero Amanda ya ha decidido perdonar, una vez más, gracias al simple milagro de un abrazo ha decidido perdonar y no provocarlo demasiado al coyotesco Coyote. Dejar que los acontecimientos sigan su curso natural aunque la naturaleza de ella a veces se encabrite y se rebele. Hay caballos sueltos dentro de la naturaleza de Amanda y no todos han sido domados. Pero en presencia del Coyote los potros suelen no manifestarse, los potros aparecerán después cuando él haya partido (Valenzuela 1982, 91).

Luego, el Coyote le dice que debe partir de nuevo. Ya el cuerpo se cansa y decide no someterse a una espera más. Es aquí cuando Amanda empieza sus ceremonias de rechazo, para borrar todo sentimiento de tristeza o dolor por la decisión tomada. Comienza por el rostro:

La propia piel no puede ser arrancada por más que lo intente y allí le queda configurando un rictus de disgusto alrededor de la boca. Borrar entonces el rictus, diluirlo con agua y jabón, restregarlo con el guante de crin, raspar con furia para intentar lijarse esas capas de piel que la separan de las cosas (Valenzuela 1982, 96).

Continúa por su cuerpo, sus piernas, para terminar en una infusión total en la bañera. En este ritual, se percibe el borrar lo que se era antes. Lo que había construido la escritura de ese hombre en su cuerpo. Quitar las capas de ser que el Coyote le dibujó.

Maquinaciones estas mientras se extirpa con furia los pelos de las piernas. Con furia y con pinzas, conjunción contradictoria, hasta que decide recurrir a la cera caliente y arrancar de verdad. Como un rato atrás la cara pero ahora sí arrancando, extendiendo la cera y pegando el tirón en medio de los humos, quemándose, arrastrando leves velos de piel en cada tirón, revolviendo el caldero. Cera negra. Llamas (Valenzuela 1982, 97)

Al día siguiente, ella termina con los rituales para borrar el lenguaje que le dejó en la piel. Terminadas las ceremonias, se observa su proceso de liberación y el sentirse nuevamente ella. Ahora, su cuerpo liviano y libre. Aquí volvemos al baile, pero no a un baile como el inicial, sino a un baile de celebración:

Amanda empieza a sentirse libre, por fin libre, y va esbozando un baile de apasionada coreografía que crece y crece hasta hacerse violento, incontenible. Baila Amanda con la manguera, la florea, se riega de la cabeza a los pies, se riega largo rato y baila bajo esa lluvia purificadora y vital (Valenzuela 1982, 101)

En esta narración el cuerpo es el lugar donde se establece la dominación del Coyote. Amanda es domada por él y él la doma desde el cuerpo con su cuerpo. Al Amanda realizar todo el ritual de limpieza, no solo está rechazando lo escrito por este hombre, sino que está recuperando su propio ser, su propia narrativa. Por medio de los rituales y ceremonias que ella realiza se empieza a apropiar, nuevamente, de su cuerpo y con él de su identidad y de ahí a la libertad. Pone punto final a una historia. Se borra las huellas del Coyote para tener una página en blanco, como el color del vestido que usa cuando salió a terminar el ritual, al día siguiente; y así escribir un nuevo comienzo.

Se puede comprender hasta dónde la escritura para Luisa Valenzuela está relacionada con el cuerpo. Y en este sentido se ve cómo las protagonistas de estos cuentos enfrentan una lucha por apropiarse su cuerpo, el femenino, para construir el significado que ellas quieren. La mujer como cuerpo se concebiría, entonces, como un sujeto unido a la Materia desde la cual produciría modelizaciones de la realidad y de sí misma. “Modelizaciones que, al irrumpir en el silencio mantenido por la hegemonía patriarcal,

proverían no sólo una definición de lo femenino sino también una visión específica del mundo” (Guerra 1994, 152).

3.2 El componente erótico como elemento narrativo

Ver la creación verbal como la manifestación del sentir corporal, que exige la entrega de la escritora, connota cierta erotización del ejercicio. Esta perspectiva escritural está acorde con las teorías que desarrolla el feminismo para finales del siglo XX, donde se establece un lugar de diferenciación en la creación literaria frente a los postulados de la sociedad dominante:

Uno de los argumentos más novedosos y destacados del nuevo concepto de escritura se desarrolla a partir de la idea de una dimensión erótica del lenguaje. Veremos así cómo esta idea se ha venido entendiendo como una práctica femenina incluida dentro de las teorías defendidas por figuras fundamentales de mediados del siglo pasado (...) que han proclamado la importancia del lenguaje como “cuerpo” de la escritura evocando una carga erótica en el proceso escritural de la mujer donde el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura constituyen un ensamblaje intrínsecamente imbricado (Ramos 2).

El posicionamiento de Luisa Valenzuela frente al proceso creativo es una respuesta clara a la interpelación que la sociedad feminista de la época realizaba. Ella explota, al máximo, los postulados de una escritura exclusivamente femenina, y promueve un ideal de expresión que se aleje de lo nombrado por la sociedad patriarcal. Le apuesta a permitir que el cuerpo de mujer se exprese desde su subjetividad.

Ahora bien, el concebir la escritura como un acto corpóreo conlleva a una tercera traducción de la sentencia, “Donde pongo la palabra pongo mi cuerpo”. Y es también un llamado a que la palabra escrita por una mujer debe dar cuenta de los significados femeninos que han estado velados por el discurso dominante, sin miedos ni restricciones. Porque el cuerpo en contraposición al espíritu representa también el Eros:

Para medir nuestras palabras empleamos ahora nuestras propias varas, y escarbamos profundo hasta llegar a las verdaderas raíces.

Hay conciencia de cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura. Sería ésta una forma de defender nuestro propio oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas de las del hombre. Nuestros fantasmas. Esos que se suponían no eran femeninos, entre comillas. (Valenzuela 2001, 27)

Y es que el erotismo visto desde la óptica femenina es uno de esos significados reprimidos en el cuerpo de la mujer. La sexualidad femenina, y por consiguiente, lo erótico fue un territorio restringido a interpretaciones del sexo masculino durante mucho tiempo. Lo que genera una visión sesgada del placer de la mujer y su consecuente represión para ser nombrado. Las sensaciones sexuales femeninas carecieron de significado, porque carecieron de una palabra que las nombrara libre de estigmatismos negativos. Para el siglo XX

Lacan está postulando que el regocijo sexual ocurre en la mujer, sin que ella nada sepa de él porque dicha experiencia está fuera de las articulaciones del lenguaje. Este concepto alude al hecho de que los discursos de la sexualidad se han construido sobre la base de la experiencia masculina que ha dejado en blanco las vivencias específicamente femeninas del placer sexual. En este sentido, Lacan apunta hacia las omisiones creadas por el poder fallogocéntrico, abriendo una caja de Pandora que el feminismo contemporáneo se ha encargado de explorar para demostrar que, bajo las especulaciones masculinas acerca del “placer vaginal”, existe una sexualidad femenina autónoma y *sui generis* (Guerra 1994, 123).

Por eso, Valenzuela, además de asumir el acto de la escritura siendo consciente del cuerpo, es también consciente que su cuerpo es el de una mujer. Y que esta condición sexual cuesta una diferencia que ha sido silenciada e innombrada. La escritora trabaja para que el cuerpo femenino se represente en la escritura. Para ella, el tema del erotismo no se limita al proceso escritural sino que lo traspasa para dar cuenta del sentir sexual representado en el personaje femenino.

En los dos cuentos “La palabra asesino” y “Ceremonias de rechazo” las protagonistas sienten una atracción sexual intensa por sus parejas. Son sujetos de deseo. De un deseo físico, que se les manifiesta “de las maneras más insospechadas, cuando se manifiesta, y cuando no se manifiesta –las más de las veces- es una pulsión interna, un latido de

ansiedad incontenible” (Valenzuela 1982, 67). Sensación que las hace interrogarse, dudar, actuar y liberarse.

Se puede decir que la relación con ellos está basada en lo que estos hombres les despiertan en la piel. Los dos no les ofrecen otra cosa, y ellas lo saben, saben que si están al lado de ellos es por sentir sus cuerpos –el de ella y el de él- por darse ese lujo.

-¿Cómo puede aceptarlo? Y la respuesta: así, sumiéndose en su abrazo, besándolo, así, que es lo más cerca que estará jamás del asesinato. (...)Semen de asesino. Y él acaba y acaba en espasmos lujosísimos, eternos. Solo él puede transmitirle a ella la idea de lujo, es esta noción que ella ha adquirido solo al estar con él, viéndolo desnudo, estirado a su lado, animal de la noche (Valenzuela 1982, 76).

Es a la espera de sus brazos y también de otras delicias coyoteanas que Amanda permanece junto al teléfono, cada vez menos pasivamente. Intentado por lo pronto la sospecha (...) ¿quién es este hombre? Y solo logra responderse, allí en la interna penumbra donde las respuestas cobran la imperiosa vaguedad del deseo: poco me importa quién es cuando bien sé qué significa para mí y cómo me estimula. Cuando estoy con él lo inconfesable en mí acata plenamente y mis zonas de tinieblas les crecen alas y puedo sentirme angelical aunque se trate de todo lo contrario (Valenzuela 1982, 88).

El deseo erótico femenino presente en estas narraciones es despertado en la mujer por el hombre. No está basado en un sentir alejado de lo masculino. Al contrario, es el cuerpo del hombre el que despierta la sensación en la mujer. Y estos hombres son casi que exclusivos, solo ellos han logrado que las protagonistas sientan de esta forma. Y el cuerpo de ellos es el lugar desde donde se estimula -en ellas- esa pulsión interna, ese latido de ansiedad incontenible: “Qué le ves, le preguntan, a ese tipo de rasgos tan duros, tan distante. Y ella sabe que para los demás el problema es precisamente esa distancia: solo ella logra ver el ablandamiento de sus rasgos, la ternura que emana de él cuando se lo tiene al alcance de la boca, horizontal y distendido” (Valenzuela 1982, 88).

A pesar de lo cual ella sigue escuchándolo, mirándolo a los ojos porque le resulta imposible sustraerse, espiando de vez en cuando esa punta de lengua que asoma al hablar, tan rosada, ofreciéndose por encima de un labio inferior que es pura

maravilla. El otro labio oculto bajo el bigote. El dibujo de la barba, la mosca perfecta dejando en la barbilla unos claros simétricos, besable. Y el otro recuerdo rosado que orla su oscurísima vaina, el repliegue rosado de la piel en esa flor enhiesta, viva. La pura perfección de líneas que constituyen a este hombre de rectas sin concesiones, de no huesos, de larguísimos músculos sedosos, la suavidad de sus contornos, la dulzura. La recta, impecable dulzura de su nuca (Valenzuela 1982, 73)

Esta subversión del erotismo posee el interés de desvirtuar “la perspectiva psicoanalítica freudiana [donde] el deseo femenino es deseo de ser deseada –y esto es el narcicismo femenino- o deseo desear –y esta es la rivalidad con el deseo masculino o la «envidia del deseo» en la expresión de Lacan-. Incapaz de desear, la mujer sólo puede desear desear o encontrar su goce en competición con el deseo masculino” (Mirizio 99). Pero, en la narrativa de Valenzuela el deseo femenino no está enmarcado en ninguno de los dos parámetros del discurso normativo del psicoanálisis. Ellas desean porque sus amantes despiertan esta sensación en su cuerpo, de ahí el querer permanecer al lado de ellos. Nada tiene que ver con querer ser deseadas o con desear lo que ellos son.

Es partiendo de esta reivindicación del sujeto de deseo que en las narraciones encontramos de forma explícita los sentimientos de atracción que cada protagonista experimenta, como se evidencia en los fragmentos expuestos arriba. Donde además se puede observar que la forma como ellas desean es una mezcla entre lujuria y sensibilidad sentimental.

Esta mezcla incorpora otro componente que el erotismo femenino contiene: En estos fragmentos se nota que el cuerpo de la mujer se funde en el cuerpo del hombre, aquí no existe formas explícitas que den la supremacía a uno u otro sexo. Se puede pensar en que “el repliegue rosado de la piel en esa flor enhiesta, viva” simboliza tanto el pene como la vagina. Lo que demuestra que “desde su multiplicidad y fluidez táctiles, la sexualidad femenina anula el sentido de la propiedad subvirtiendo, de este modo, el orden dominante pues la cercanía del roce no permite la identificación ni de uno ni de otro” (Guerra 1994, 160). La lujuria combinada con la sensibilidad sentimental –que se vincula al amor y la ternura- hace que al narrar eventos sexuales en la cuentística de

Valenzuela se aprecie más un componente sensual y erótico con rasgos que determinan otra forma de relación corporal con el otro.

Además, si se advierte que el lugar de donde emerge el deseo está en la erotización del cuerpo del hombre, se puede señalar otra diferencia de la forma de tratar la sexualidad en los cuentos: el falo no es visible ni definido. Entonces, al ‘invisibilizar’ los genitales del hombre se piensa en la intención de disminuir “el valor asignado al falo que impone una comprensión de la sexualidad en términos de categorías masculinas, tales como la erección, la rigidez y la longitud” (Guerra 1994, 160), categorías que traspasan lo puramente sexual y han llegado a ser la forma de comprender la cultura patriarcal. Con este tratamiento del deseo femenino, Valenzuela instaaura otra simbología sexual, que al mismo tiempo instaaura otra lógica diferente de la falogocéntrica, y por tanto, patriarcal. En esta perspectiva, la sexualidad femenina se muestra como eminentemente táctil, de labios interiores que se rozan, que son invisibles y que ponen en riesgo la razón. Porque nuestras protagonistas se debaten entre este influjo pasional y lo que su raciocinio les interroga:

Animal de la noche, él se estira a lo largo de su cuerpo y ella sabe que es lo más bello que ha tenido al alcance de la mano. Acaricia la tersura, la sedosa piel de boa constrictor en lo más lujurioso y profundo de la selva. Su selva. Le han devuelto por fin lo que ha tocado, el tacto recupera aquello que fue suyo. Siempre se vuelve y en la yema de los dedos queda la felicidad del encuentro, un recuerdo para siempre que ella recuperará a lo largo de los años (Valenzuela 1982, 69).

Transmitiendo eso sí a través de sus dedos todos los mensajes que Amanda quiere recibir y recibe sin preocuparse si allá arriba, en las remotas regiones cerebrales, los mensajes que parecen tan sabios en la piel pierden toda consistencia (Valenzuela 1982, 92).

El conflicto que enfrentan las protagonistas de estos cuentos está dado por dudar si continúan su relación con sus amantes en detrimento de su condición de asesino –en el caso “La palabra asesino”- o de ausente – en el caso de “Ceremonias de rechazo”-. Porque ellos han sido los únicos que han despertado cada poro de su cuerpo de mujer. Pero, ellas saben que hay otras esferas de su vida que se están viendo afectadas al sostener esta relación. Esferas que tienen que ver directamente con lo ético y lo político.

Se apela a lo ético cuando la protagonista de “Palabra asesino” se cuestiona los crímenes que ese hombre realizó, el cómo y el por qué; frente a sus principios sobre maldad y bondad, si se tiene derecho a hacerle daño a alguien por tener motivos para ello. Y si los motivos por los que él comete los crímenes son justificables. En cuanto a lo político, es evidente en Amanda la protagonista de “Ceremonias de rechazo” quien no sabe a qué bando, dentro de la dictadura, pertenece su adorado Coyote. Este es el conflicto que enfrentan las protagonistas, no es solo una cuestión de amor o de pasión. Ellas nos dicen que las relaciones de pareja van más allá.

De otro lado, en esta narrativa de Valenzuela “su palabra nace de la necesidad de verbalizar los deseos inarticulados del erotismo femenino entretejido con una urgencia irresistible de vocalizar los miedos y temores” (Medeiros 2006, 200) de la experiencia femenina. En este caso, como dice Ciplijauskaitė “un aspecto importante de la concienciación representada en [estos cuentos] es el despertar del deseo sexual y su configuración” (56). Y con esto “la llegada a la plenitud como mujer se identifica con la creación del lenguaje auténtico y la destrucción de los viejos mitos. A través del acto sexual llega a la palabra sólo suya” (56). La narrativa de Valenzuela contiene protagonistas femeninas que asumen su sexualidad, donde el placer y la atracción son conductas permitidas y verbalizadas sin tapujos.

Ahora, se debe tener en cuenta que “el género, como la sexualidad, lejos de ser una propiedad de los cuerpos, algo originariamente existente en los seres humanos, es más bien el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos, las relaciones sociales, por una compleja tecnología política, que hace que su representación sea también su construcción” (Mirizio 98). Y es la construcción del yo lo que estas mujeres realizan en su historia, gracias a la apropiación de su cuerpo.

3.3 El asumir la escritura como postura política

Otra vertiente que produce la sentencia con la que inicié el capítulo, es la de pensar que la escritora no solo pone sino que se expone. Se expone, en el sentido de arriesgarse porque se atreve con su escritura a cuestionar poderes establecidos, poniendo su cuerpo en peligro.

Estimulados por las razzias súbitas, el inesperado despliegue de armas y las ululantes sirenas parapoliciales desgarrando el aire de la ciudad. Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podía acarrear. Descubrí así lo que podíamos llamar la “escritura política”, en el sentido más profundo (Valenzuela 2001, 130).

La escritura es compromiso, nos quiere decir Valenzuela. Un compromiso con la sociedad en la que vive y a la que pertenece:

Una suele preguntarse por qué escribe, no ya con todo el cuerpo sino apenas con esa simple extremidad superior que, por gracia de la evolución de la especie, posee un pulgar en oposición hecho especialmente para sujetar bien la lapicera. Una también -y esto sí que es embromado- se pregunta para qué escribe. Porque una en este caso pertenece cuerpo y alma y mente al llamado tercer mundo donde existen urgencias para nada literarias.

Después surgen todo tipo de respuestas (excusas). La necesidad de conservar la memoria colectiva es una de ellas, bastante indiscutible (Valenzuela 2001, 124).

Esta escritora es consciente, no solo de su condición generica sino, también, de su condición de latinoamericana y su ser argentina. Lugar donde se presenta una fuerte dictadura con acciones que ella no puede ni quiere silenciar. Ella reconoce el poder de la palabra dicha. Por lo tanto, asume la escritura como compromiso que abarca todo el ser del artista (cuerpo, alma y mente) al poner en evidencia esas estructuras de poder que, además, manejan un discurso para mantener la dominación. Utiliza la escritura para narrar, desde la visión femenina, sin alejarse del papel político, las atrocidades de un poder dictatorial. Pero en su narrativa no solo le importa denunciar lo político de la Argentina de 1976 a 1983, sino todo poder dominante y opresor:

En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué nos está diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario. Como quien desbarata un mecanismo o desarma un juguete para ver cómo funciona, es posible descubrir en el juego de connotaciones y asociaciones una posible verdad que se cuela contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias (Valenzuela citada en Ramos 3).

Casi siempre que se analiza lo político en Valenzuela se toma el aspecto de la represión social que tuvo lugar en la Argentina de los 80. Otros amplían lo político a todas las estructuras histórico sociales de Latinoamérica. Y cuando se habla de su colección de cuentos *Cambio de armas* se separa la condición de la mujer de la situación política: “En su lenguaje convergen dos miradas: la femenina en tensión con el sistema falocéntrico y la del individuo en confrontación con los mecanismos represivos” (Medeiros 2006, 199). Por esta separación es que Lagos Pope dice que los dos cuentos expuestos en este capítulo no tocan aspectos políticos como los otros tres que trae la antología.

Pero pienso que no existe separación entre lo político definido en un régimen gubernamental y lo político identificado con las estructuras que delimitan las conductas sociales. Según los dos cuentos, que muchos excluyen de su estudio, las protagonistas confrontan los mecanismos represivos del poder patriarcal, y esto, para mí ya es político.

Los dos personajes masculinos de estas narraciones representan el poder opresor tanto de la dictadura como del sistema patriarcal. En “La palabra asesino”, el joven, al pertenecer a una clase social baja, es un oprimido moldeado por la sociedad para servir a los intereses de la clase dominante: “-Tengo 28 años y he vivido 6. El resto del tiempo lo pasé en instituciones. Ahora espero recuperar los años de verdadera vida que la vida me debe. (...) Después la aclaración: instituciones, es decir hospitales, reformatorios, cárceles, el ejército; esas barreras” (Valenzuela 1982, 68). Yo no diría que es un opresor sino un instrumento de la opresión, por lo que termina siendo oprimido y opresor por mandato: “La historia de tantos desesperados. La droga se nutrió de él hasta las últimas mordeduras feroces que le pego durante la cura” (Valenzuela 1982, 69) y más adelante: “-He matado hombres como para el resto de mi vida, ya está-. Y ella esperanzada le preguntaba ¿En Vietnam? Y él asentía pero agregaba, también aquí” (Valenzuela 1982, 70).

Incluso, en la narración se evidencia el concepto en el que se basa el pensamiento patriarcal que ve a la mujer como el reflejo que puede ayudarlo a construir su imagen, que puede descifrarlo y ayudarlo a encontrarse:

Ella le advierte: No te busques en los espejos, buscate por dentro. Cuidado con la imagen especular. Es falsa. Es invertida, es distante. Te desdobra y arrastra. Y él

sin escuchar las advertencias, usándola a ella de espejo, tirándole a la cara la peor de sus caras en procura de autocomprensión.

Ella alcanza a entender esta necesidad de reconocimiento y es la excusa que se da para seguirlo al dormitorio, con piernas inseguras (Valenzuela 1982, 76).

Al respecto, Lucía Guerra manifiesta que: “El pensamiento falogocéntrico se limita, en sus construcciones culturales de lo “femenino”, a duplicar la imagen propia en márgenes e inversiones que continúan generándose entre un ámbito exclusivamente masculino. De allí que la especularización sea también especulación de tipo narcisista y que la mujer en sí haya estado fuera de todo imaginario o praxis de representación (1994, 158). Imagen que la protagonista se niega a seguir reflejando.

En “Ceremonias de rechazo”, el Coyote es un personaje construido bajo los parámetros de lo que debe ser un hombre para las estructuras dominantes. Posee a Amanda sin darle ninguna participación, él se va y regresa sin explicación alguna.

Una puede decirse maldito el momento en que este tipo se cruzó por mi vida o puede en cambio decirse ese momento también fue mío, como todos los otros, y no agregar nada de nada. Nada. De nada, no hay de qué. Porque motivos de agradecimiento bien que tiene el Coyote cuando por fin se apersona en casa de Amanda como si nada, y Amanda lo recibe como si nada o mejor dicho como la respuesta a todos sus alaridos hormonales (Valenzuela 1982, 90).

Además, ella no sabe nada de él, ni quién es ni qué hace: “nadie logra dar con su paradero o saber en qué anda, conspirador clandestino. Para la buena causa, dice él, mientras los amigos le soplan a Amanda, cuidado, puede ser un delator, puede ser cana, y Amanda a veces le huele la traición en un brazo y no por eso rechaza el tal abrazo” (Valenzuela 1982, 88) Tampoco tiene ninguna certeza sobre la relación entre ellos:

Amanda trata de indagar algo sobre el Coyote, quiere una reiteración de sus promesas, quiere aclaraciones –después de tantos meses de estar juntos- sobre su vida y obra, quiere saber más sobre la organización a la que él solo alude de pasada y pretende –sobre todo- compartir sus inquietudes y lo que él denomina sus peligros. Y el Coyote como de costumbre responde con frases trucas, se distrae en el camino, cambia de tema, insinúa, entrega y quita sin dejarse ir por ningún resquicio de palabras (Valenzuela 1982, 91).

Estas cualidades del Coyote lo hacen representativo del sistema patriarcal. “Así se puede interpretar “Ceremonias de rechazo” como la ruptura con la dominación masculina (...) En el cuento, Amanda, la protagonista, reconstruye su ‘yo’ al borrar las huellas del Coyote mediante una serie de rituales que la liberan del poder erótico de ese individuo misterioso y violento, a quien se sospecha de agente de la represión política” (Medeiros 2015 [Documento en línea]).

Además de cómo se representaron los personajes masculinos, existe otro factor importante para entablar la discusión política en estos cuentos. Y obedece a la decisión de los personajes femeninos frente a sus relaciones. La importancia que las protagonistas le otorgan a su cuerpo, y por ende, a su sexualidad va acorde con la resolución de ponerle fin a las relaciones. Si se tiene en cuenta que:

Para algunas feministas de la década de los años setenta, el cuerpo, con toda su contingencia, es el punto de referencia con relación al cual nos aproximamos a nosotras mismas y a la realidad circundante. Puesto que de ese cuerpo dependería nuestro modo de situarnos en el mundo, él constituiría una manera propia de experimentarlo, de intuirlo y, eventualmente de organizarlo (Guerra 1994, 152).

La determinación que las protagonistas toman de abandonar las relaciones se da porque ya han experimentado su cuerpo, su sentir y su deseo, lo que permite que lo organice bajo sus propios parámetros. Y de este conocimiento nace la autonomía que logran obtener las protagonistas. María Inés Lagos menciona que se mantiene el lugar asignado de la mujer en los personajes femeninos de Luisa Valenzuela. Eso es cierto, pero todas, al final salen de ese lugar asignado y de los esquemas impuestos, todas logran la liberación.

Con todo lo anterior, se observa que el pensamiento de Luisa Valenzuela frente a la escritura contiene diversas formas de ‘poner el cuerpo’. Este deliberar teórico se refleja en su producción artística. “Su narrativa es un claro espacio de resistencia al poder patriarcal representado tanto en el conflicto de la relación erótica hombre-mujer, como en el del individuo frente al perverso poder del régimen militar” (Medeiros 2006, 199) y en su lenguaje se percibe que “la lucha de toda persona que escribe, de toda escritora de

verdad, se entabla contra el demonio de aquello que se resiste a ser verbalizado, a ser puesto en palabras” (Valenzuela 2001a, 135). Su escritura “trata de un proceso de concienciación que no pocas veces es triple: como mujer, como escritora, como ente político y social. Esto produce un estilo particular” (Ciplijauskaitė 56). Considero que lo que hace, sumamente, interesante la obra de esta escritora es que explota, al máximo, la forma de pensar la escritura en su propia producción. Y que la postura más fuerte es la de nombrar lo innombrado, la de darle palabra al cuerpo femenino.

Capítulo 4 Cosas de mujeres

Hasta aquí se han visto dos versiones del ángel del hogar que invalidan esta imagen como única forma de ser mujer y la inclusión del elemento corporal en la escritura propia de la producción cuentística femenina. Así como la incorporación de una perspectiva erótica donde la mujer se valida como sujeto de deseo. En la última década del siglo XX, se publican las colecciones de cuentos *Frutos extraños*¹⁷ (1991) de Lucía Guerra de Chile y *El encuentro y otros relatos*¹⁸ (1992) de Marvel Moreno de Colombia. En estos cuentos lo que prima es la multiplicidad de formas de representar los personajes literarios. Es fabuloso encontrarse con personajes tan diversos que obligan a interrogarse acerca del sujeto femenino. Y es que, en estas narraciones, las representaciones van desde la virgen hasta la ninfómana, desde la perpetua enamorada en espera de su hombre hasta la lesbiana desinteresada del amor. Una cantidad de mujeres a las que uno se acerca y de las que uno se aleja, con las que uno se cuestiona y se encuentra.

Esta variedad de imágenes femeninas en la cuentística latinoamericana de finales de siglo XX representan una vertiginosa transformación del signo mujer en comparación con las expuestas por Elena Araujo en su libro *La Scherezada criolla* cuando estudia el personaje femenino en las novelas de mujeres de mitad del siglo.

Frutos extraños es “un volumen dividido en dos partes. La primera parte contiene siete relatos y no tiene título convencional. Lo que funciona como tal es un epígrafe en la

¹⁷ Esta antología consta de dos partes. La primera contiene los cuentos “La pasión de la virgen”, “Travesías”, “De brujas y de mártires”, “Rehenes de oscuros atavíos”, “Amar muriendo”, “Melodía trunca del oeste” y “Frutos extraños”. En la segunda parte están “Antes del nombre”, “Ocasos”, “Un encuentro en los márgenes” y “Curriculum vitae”.

¹⁸ El libro contiene once relatos: “Una taza de té en Augsburg”, “Sortilegios”, “El encuentro”, “El violín”, “El hombre de las gardenias”, “El espejo”, “El día del censo”, “La sombra”, “El perrito”, “La peregrina” y “Barlovento”.

forma de un poema tríptico de la autora misma. La segunda parte, 'Otros desenlaces', es pequeña: incluye dos narraciones, diferentes en naturaleza a las de la primera parte, y dos ensayos narrativo-poéticos" (Lagos 159).

A mi parecer, en esta antología la mujer se presenta como víctima de diversas situaciones sociales. "Los relatos exhiben una dialéctica centro-margen que manifiesta diversas formas de violencia, el sexismo, la tortura, el crimen, la soledad, la alienación, la explotación laboral" (Lagos 159). Estas formas de violencia surgen como un castigo por la acción de la protagonista. No importa si ella se acoge, sumisamente, a los parámetros de comportamiento establecidos tradicionalmente en la cultura patriarcal o si busca sobrepasarlos para encontrarse como individuo. De todas formas, sucumbe como víctima, ya sea quedándose dentro de los esquemas que la sociedad determina para la mujer o recibiendo el castigo por intentar romperlos.

Las situaciones que presenta Lucía Guerra en su narrativa obedecen a los intereses de comunicación "de una crítica feminista que traslada la referencialidad del texto hacia la construcción de otros discursos e imaginarios sociales que tensionan la alta cultura dominante" (Escobar 5). Teniendo en cuenta la postura de la autora, pareciera que el mensaje de estos relatos es que, si la mujer continúa repitiendo, aceptando y promulgando ciertas conductas que la han acompañado a través de la historia y otras que nacen de la sociedad de consumo, se seguirá perpetuando la extrema dominación patriarcal con pocas posibilidades de liberación. El libro *Frutos extraños* es un llamado de alerta sobre la premura de un cambio que parta de la propia identidad de la mujer.

En *El encuentro y otros relatos* la situación de la mujer se presenta de una manera diferente a la de *Frutos extraños*. No porque se sitúe al personaje femenino dentro de otras condiciones sociales, o en otro mundo, sino porque en los relatos de Moreno vemos mujeres más fuertes, autónomas o en busca de la libertad personal, que luchan por la individuación y el reconocimiento como sujetos. Blanca Gómez, en una ponencia para un coloquio internacional sobre la autora, afirma que "la liberación de la mujer está dada en su último libro de cuentos: *El encuentro...*, donde los personajes, gracias al poder de la palabra, son dueños del destino" (6). Si bien es cierto que en esta colección se da un ejercicio de liberación de las mujeres, también es cierto que el

destino, del que nos habla Gómez, no está del todo claro para las protagonistas. Al contrario, a lo largo del libro se evidencia “un volumen de textos desolados, de amores eternos, unilaterales o ridículos. Una serie de encuentros fallidos, equivocados, con testigos impotentes o lejanos. Textos que elaboran lo que no logra suceder, lo que no se dice, lo que llega tarde” (Ordóñez 6).

Entonces, esta colección de relatos presenta intentos de búsqueda de otras posibilidades de realización del sujeto femenino. Aunque algunas protagonistas logran la independencia, otras desfallecen en sus tentativas y se quedan en el lugar asignado. Es importante resaltar que, a pesar de que Marvel Moreno no es partidaria del movimiento feminista de la época, en su narrativa se evidencia una preocupación por la existencia de la mujer y una afiliación a los postulados del movimiento. Estoy de acuerdo con Gómez, quien dice que “el mundo de la mujer pintado a lo largo de sus relatos deviene de la abyección de la libertad. La propuesta ética y estética de Marvel se centra en la liberación de la mujer” (2). Y en el libro que publica en 1992 su propuesta es la de salir del lugar asignado, salir a buscar y a construir el propio camino hacia la individuación, hacia las múltiples formas de ser mujer.

Ya para entrar a las narraciones de estas escritoras, se han elegido cuatro cuentos, dos de cada libro. Estos se agruparon en dos temas que tradicionalmente han sido concebidos como exclusivos del género femenino; como “cosas de mujeres”, según se dice popularmente: las ilusiones y el amor.

Se deben incluir tantos capítulos como se requieran; sin embargo, se recomienda que la tesis o trabajo de investigación tenga un mínimo 3 capítulos y máximo de 6 capítulos (incluyendo las conclusiones).

4.1 Cosas de ilusión: el sueño americano

Como los temas desde donde se van a tratar los cuentos seleccionados son el amor y la ilusión, comenzaré por el principio: en nuestra cultura para que haya amor debe existir un tipo de ilusión que radica en la “esperanza en el cumplimiento de cosas o promesas

atractivas” (RAE, documento en línea). Pero la ilusión también es ese “concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos” (RAE, documento en línea), concepto que puede encajar muy bien cuando comparamos el ideal del amor con la realidad, como lo examinamos en el cuento de Lucía Guerra “Amar muriendo”.

Mi propuesta para la lectura de los dos personajes femeninos siguientes está relacionada con la idea de la ilusión como componente del amor. Aceptando esta particularidad, las dos protagonistas de los cuentos que comentaremos a continuación, que pertenecen a las colecciones presentadas al inicio del capítulo, encarnan los dos conceptos de ilusión anteriormente enunciados. Estos se unen en que, sea esperanza o imaginación, la ilusión no es algo concreto sino que se basa en el anhelo de poseer eso que aquí y ahora no es ni palpable ni está presente. Eso asemeja la ilusión al sueño: “proyecto, deseo o esperanza sin probabilidad de realizarse” (RAE, documento en línea). Esta relación también se establece en las historias que viven las protagonistas de “Travesías”, de Lucía Guerra, y “El encuentro”, de Marvel Moreno. Ellas se enfrentan a todo tipo de circunstancias para conseguir su sueño.

“Travesías” es la historia de una mujer sin nombre que sale de un pueblo estadounidense hacia California, en busca de “horizontes más propicios” (Guerra 1991, 19), para cumplir el sueño de ser adinerada, sofisticada y libre como la imagen de las estrellas que se proyectaba en la pantalla del cine. Su destino era Los Ángeles, pero “se hizo la promesa de que Disneylandia sería el primer evento de su nueva existencia” (1991, 19). Sin embargo, “al año de su estadía, ella comprendió que California también era el territorio de los paraísos irremisiblemente perdidos” (1991, 20) y se dedicó, para poder vivir, a ser mesera. Sus viajes se dieron entre mesas y mostradores. A sus cuarenta y cinco años se encuentra con la posibilidad de acceder a los vestidos en desuso de las damas adineradas. Al probárselos y al mirarse al espejo, vio a otra mujer, aquella que había ido a buscar cuando salió de su hogar. La imagen la obsesionó a tal punto que diseñó un ritual en el que cada noche se convertía en esa estrella que quería ser en su vida real.

El ritual empezó en casa. Luego se extendió a los hoteles de lujo ubicados en el centro de Disneylandia. Y así comenzó otra travesía que la condujo a “territorios de ese edén

tantas veces vislumbrado en las imágenes de la pantalla” (1991, 24). Un día cualquiera, se acercó un hombre y, rompiendo las reglas del ritual, ella estableció una conversación con él. Él la llevó hasta su casa diciéndole que allí tenía muchas muñecas de Walt Disney y trajes que él vestía. Estando en casa del hombre, él la violenta y la asesina.

En el otro cuento, “El encuentro”, vemos a un personaje que basa toda su vida, desde los trece años, en volver a encontrarse con su “príncipe azul”, el construido por los filmes y la farándula de Hollywood, para casarse con él. Lucía es una adolescente admiradora de un actor de cine llamado Robert Harrinson; logra conocerlo cuando él va a la ciudad donde la niña vive en una gira promocional de su nueva película por Latinoamérica. Con entusiasmo, y poca dificultad, ella consigue entrar hasta la habitación del hotel, donde el actor la recibe con un beso y de donde ella, conmocionada, sale corriendo. De ahí en adelante, su único objetivo es el encuentro con la estrella para casarse y hacer su vida con él. El tiempo transcurre, ella le sigue el rastro gracias a los medios de comunicación, acepta los trabajos dependiendo del lugar y las personas que conocen al actor y es así como, después de muchos años, cuando ya nadie se acuerda de esta estrella, Lucía se encuentra con él, pero no lo reconoce y lo deja pasar. Al otro día, al ver el escándalo de unas empleadas por la foto que aparece en primera plana del periódico, se da cuenta de que el hombre que le invitó una copa la noche anterior era el amor de su vida.

Estos dos personajes son obnubilados por el mundo cinematográfico y toda su parafernalia. La primera, a la que llamaré Ella para facilitar la argumentación, se ilusiona y construye su sueño de ser estrella de cine. La otra, Lucía, guarda la esperanza, durante toda su vida, de ser la esposa, la amada, de una estrella hollywoodense. Cuando una ilusión se torna muy fuerte, como en estos casos, en los que ya se trunca con la realidad, recibe el nombre de bovarismo:

En términos psicopatológicos, la anomalía [del bovarismo] consiste en una alteración del sentido de la realidad, de raíz esquizoide, por la que una persona se considera otra distinta de la que realmente es. El término lo introdujo el psicólogo francés Jules Gaultier, antes del advenimiento de Freud y del psicoanálisis. Gaultier define esta patología como la evasión en lo imaginario por insatisfacción. “La distancia que existe en cada individuo entre lo imaginario y lo real, entre lo que es y piensa que se es”. Así se expresó Gaultier cuando tomó el caso de Emma como el diseño de una forma de enfermedad mental, en los comienzos de

la psiquiatría, una ciencia formada a la luz de la visión romántica de la *psyque*.
(Vélez 124-125)

Ella y Lucía alteran su realidad, dejan de ser mujeres del común para convertirse, gracias a su poder de ilusión, en personajes que desean pertenecer al *star system* de Hollywood. En el primer caso, cuando Ella tiene acceso a atuendos similares a los usados por las divas, cae en un mundo donde lo real y lo imaginario se entremezclan y, al mirarse en el espejo, considera que es una mujer distinta de la que realmente es. Por su parte, Lucía, después del encuentro pasional con el actor de Hollywood, se considera una mujer con cualidades suficientes como para hacer que Robert Harrinson se haya enamorado de ella con solo verla. Esto hace que las protagonistas construyan toda una identidad ilusoria, los personajes se distancian de lo que son y lo que piensa que son.

Gracias a esta ilusión desmedida, ellas migran a Estados Unidos. Se evaden, no solo por su imaginación, sino también a causa del espacio físico en el que habitan. Al migrar, desean dejar atrás una realidad frustrante y poco satisfactoria. En este desplazamiento, la ilusión se mezcla con el sueño. Además de la inclinación femenina por la ilusión o alteración de la realidad, es importante tener en cuenta que en esta época —finales del siglo XX— existían unas condiciones socioeconómicas que refuerzan la patología de estos personajes. Jeremy Rifkin expone que

Prácticamente todos los jóvenes activistas que yo conocía estaban profundamente convencidos de que si en alguna parte iban a producirse cambios fundamentales, sería aquí, en Estados Unidos, desde donde se propagarían luego al resto del mundo. [...] manteníamos la fe en el espíritu americano: esa convicción insobornable de que Estados Unidos es un lugar especial con un destino especial. [...] por el mero hecho de que seamos capaces de desearlo con la fuerza suficiente y tengamos la determinación necesaria para llevarlo adelante, todo es alcanzable. (13)

La ilusión de Ella y Lucía proviene de Estados Unidos. Muy probablemente, dada la convicción que el espíritu americano extendía por el mundo, como Rifkin lo expone, ellas piensan que lo que viene de la tierra de la libertad traerá, por añadidura, la deseada autonomía que se presenta en las historias de Hollywood. Esta interpretación les hace

pensar que, al migrar, podrán conseguir la vida soñada, porque, como dice Jeremy, “sólo se puede perseguir el sueño americano en suelo estadounidense” (25).

Teniendo en cuenta lo anterior, planteo que la exagerada ilusión de las protagonistas en estos cuentos se da no solo por el bovarismo, sino por el contacto con el sueño americano a través de las pantallas de cine. Con el fin de comprenderlo, es importante, entonces, reconocer el concepto de *American dream*, para luego indagar sobre la influencia que el cine tuvo en su formación. “El término *el sueño americano* fue usado por primera vez por James Truslow Adams en su libro *La epopeya de América*, escrito en 1932. En él manifiesta: ‘El sueño americano es aquel sueño de una tierra en la que la vida debería ser mejor, más rica y más plena para todos, con oportunidades para cada uno según sus habilidades o sus logros’” (Álvarez xvii). Este concepto seguía vigente para los años ochenta, pero ahora, este sueño, no solo le pertenece a los estadounidenses, también los habitantes de otros países, especialmente, los de Suramérica piensan que Norteamérica es la tierra de las oportunidades.

Por lo tanto, se verá que estas protagonistas reflejan el deseo de salir de la realidad en la que se encuentran. “Migran por ellas mismas, en un rasgo de audacia y autonomía” (Vargas 93), en busca de mejores condiciones de vida. Estas condiciones son mucho más íntimas y personales que las comúnmente vistas en el campo de la migración.

Considerando las diferencias de la migración de las mujeres, se evidencia en los cuentos lo que expone Viriginia Maquieira: “la existencia de un sistema de desigualdad de género que atraviesa las fronteras territoriales, étnicas y culturales y que retroalimenta los distintos subsistemas sociales” (102). Ese sistema de desigualdad hace que ellas busquen otras tierras donde cumplir sus ilusiones. Parte del sueño americano de la mujer latina es un hombre que la vea como ser humano y le ofrezca las posibilidades de surgimiento personal. Es una sociedad diferente, donde se hagan realidad sus sueños de amor ideal o de libertad personal. Sí, en estos cuentos encontramos personajes que retratan ese sueño, el ideal según el cual en Estados Unidos se encontrará la libertad que no se tiene en otras tierras.

Las dos protagonistas tienen como objetivo llegar a los lugares donde Hollywood, en cuanto empresa cinematográfica, se extiende: California, Los Ángeles. Estados Unidos

les llamó la atención gracias a lo que veían en la pantalla. El cine que provenía de Hollywood publicitaba y enardecía el sueño americano, de acuerdo con el cual las estrellas poseían una biografía ejemplar de fuerza y valor para conseguir ser actrices o actores protagonistas. “La difusión de estos aspectos ‘dramáticos’ constituyó una forma de generar empatía con el espectador” (Purcell 17) y, al mismo tiempo, la ilusión de que cualquiera, según sus habilidades, podía alcanzar la fama en el glamuroso *star system*. Juan Manuel Mannarino, Fernando Roncero Moreno y Juan Agustín Mancebo Roca han analizado la vinculación del sueño americano con el mundo cinematográfico de Hollywood. Los artículos de estos autores convergen en resaltar que los creadores y fundadores de esa empresa cinematográfica sin precedentes son emigrantes y que algunas de las grandes estrellas también lo eran. Esto reafirma la visión del espectador sobre la tierra de las oportunidades.

Pero, además de inventar vidas, Hollywood¹⁹ también construía identidades ilusorias: “Más aún que la belleza, la personalidad es el imperativo supremo de la *star*. Aquella irradia y conquista al público, esencialmente por el tipo de hombre o mujer que consigue imponer en la pantalla: Garbo encarnó a la mujer inaccesible y altanera; M. Monroe, a la mujer inocente, sensual y vulnerable” (Lipovetsky 244).

De esta construcción fueron víctimas las dos protagonistas: Ella, por querer poseer la misma identidad de las divas, y Lucía, por enamorarse del hombre-artificio de la pantalla. Las dos, en un proceso esquizoide, consideran el mundo del cine como la realidad vivida en Estados Unidos. Estos personajes son un reflejo de lo que se vivía en aquella época: la influencia del cine reafirma y amplía el bovarismo, pues la entrada al mundo de los filmes se tradujo en el ingreso a una “fábrica de sueños” donde el espectador puede, no

¹⁹ “El cine es una de las mayores señas de identidad de uno de los dos mayores protagonistas de la política de bloques, Estados Unidos. Gran parte de la imagen que se tiene de este país en el mundo viene dada a través de las pantallas cinematográficas. Y en Estados Unidos será donde se genere la mayor industria cinematográfica del mundo, Hollywood, de la que saldrá una ingente cantidad de producciones que nos proporcionarán una gran información sobre las políticas, las estrategias y los comportamientos de la superpotencia dentro del orden mundial en el que se vivió durante casi cincuenta años” (Crespo 9).

solo entretenerse, sino evadirse de la realidad, como lo expone Alejandro Pardo en “Cine y sociedad en la tradición cultural anglosajona”:

Pocos años después de su nacimiento, el cine se había convertido ya en un fenómeno popular sin precedentes. Desde los primeros *nickelodeons* hasta los actuales complejos multisalas, grandes masas de público han acudido ininterrumpidamente –aunque en desigual proporción- a lo que comúnmente se ha llamado «fábrica de sueños» en busca de entretenimiento y evasión (55).

Siendo así, lo que las protagonistas realizan no es un fenómeno aislado de la realidad social de las últimas décadas del siglo XX. Ellas son una respuesta a la interpelación que la sociedad hace a las autoras. Porque tanto Lucía Guerra como Marvel Moreno denuncian el poder de homogenización cultural²⁰ que produce el mundo cinematográfico estadounidense.

Más adelante, Pardo analiza las diferentes teorías sobre la influencia del cine en los espectadores. Todas tienen un punto de encuentro que se concreta en la postura de Jowett y Lynton, quienes “subrayan cómo el poder de lo fílmico radica en su apelación emotivo-sensorial y coinciden con Tudor en distinguir las funciones de socialización y de legitimación. Así, en cuanto agente social, hablan del cine como ‘reflector’ y ‘moldeador’ de mentalidades y comportamientos; por otra parte, señalan que las películas actúan como ‘dramas de reafirmación’ de las propias creencias, actitudes y valores” (74).

Las dos protagonistas encarnan la homogenización que surge con la cultura de masas. “Para Jowett y Linton, ‘el cine fue el primero de los medios de comunicación modernos, pues encabezó el surgimiento de una auténtica cultura de masas en el siglo XX’” (Pardo

²⁰ “Ángel Luís Hueso, en su libro *El cine y el siglo XX*, habla de cómo el siglo XX es el momento en el que las masas populares conquistan un protagonismo decisivo, irrumpiendo con gran fuerza en todos los campos de la vida sociopolítica. Es el momento de la creación de la cultura de masas, a lo que colaborarán de manera especial los medios de comunicación. Transformando lo que él llama “pueblo disperso” —en el sentido de que los modelos sociales y culturales carecían de una difusión más allá de la regional o nacional— en masa cohesionada y posteriormente homogeneizándola, llevándola a aplicar parámetros muy parecidos en ámbitos geográficos distintos, y a que en países muy diferentes se produzcan manifestaciones sociales muy similares, ante las que los públicos (otro concepto generado en este momento) responden de formas muy parecidas, con el resultado de que grupos humanos muy amplios hablan, piensan, visten, comen y actúan de maneras muy parecidas” (Crespo 8).

73). En las narraciones se presenta la compleja relación de la mujer con un proceso en el que las fronteras se hacen cada vez menos visibles. En estos cuentos, los personajes no solo ven a Estados Unidos como un mejor destino para elevar su nivel económico, sino que se dejan llevar por las ideas, los símbolos y las visiones del mundo que se transmiten a través de los medios de comunicación masivos que orbitan alrededor del cine. Hablo del “sueño americano” en su versión femenina, que implica la mezcla del bovarismo con la ilusión de habitar en la tierra de la libertad.

Los aspectos anteriormente mencionados son los puntos de encuentro entre estos dos personajes. Pero cada narración es un mundo que, aunque dialogue con otros, no deja de tener unas características propias. Estas características son las que expondré a continuación.

4.1.1 Rumbo a Hollywood: “Travesías” de Lucía Guerra

Cada vez que cruzaba el amplio y lujoso umbral de uno de los hoteles, ella se sentía como un Pirata del Caribe en osada aventura. Tan real en su papel de turista adinerada que nadie habría podido sospechar su desvaído linaje de mujer provinciana. Todas las noches, a las nueve en punto, subía los escalones de la entrada elevando ligeramente el mentón, consciente y orgullosa de haber velado diestramente su verdadera identidad con el brillante vestido de satén y el recargado maquillaje Max Factor en su fórmula nocturna. Y mientras ella se deslizaba con sus tacones altos por los pisos relucientes, en un subterráneo de Disneylandia, el Reino de la Fantasía, los piratas no cejaban en su asalto a la ciudad colonial por siempre consumiéndose en las llamas, bajo las órdenes persistentes del Capitán y las voces aguardentosas de sus secuaces. (Guerra 1991, 19)

La primera oración de este fragmento implica una imagen cinematográfica referente a una película de Hollywood y una asimilación de conductas transmitidas por este medio, lo que ya indica cierta influencia de la “fábrica de sueños” en el actuar de la protagonista. Esta interpretación se reafirma con las siguientes oraciones, donde Ella vela diestramente su identidad para transformarse en una diva y poder ingresar al mundo de

glamour tan deseado. Pero el párrafo finaliza con el paralelo del mundo fantástico inventado por la protagonista y la realidad, donde los piratas no solo son aventureros sino colonizadores, asaltantes de territorios.

Considero que este cuento une dos puntos de vista que Ramona Lagos, al analizar los relatos de la primera parte del libro *Frutos extraños*, incluye en grupos separados: “uno, en el cual la experiencia es vivida con un agudo sentido de urgencia en contexto de violencia política-social; y un segundo grupo en el cual las protagonistas no son conscientes o están incapacitadas para examinar críticamente los mecanismos ideológicos que las han truncado” (170). En “Travesías”, Lucía Guerra presenta metafóricamente dos circunstancias que resultan desastrosas para la mujer. La primera, el deseo de incursionar en territorios que, puede decirse, son exclusivos del sexo masculino. Ella tiene el anhelo de imitar una conducta vista en *Piratas del Caribe*, desea ser aventurera y transitar por lugares sin ataduras de ningún tipo. Este sueño es la razón por la que es asesinada. Y es aquí donde se encuentra representada la violencia política-social de la que habla Lagos. La segunda, el intento de duplicar fielmente la imagen femenina creada en el mundo fílmico, sin tener conciencia de que son representaciones ilusorias del ser mujer. En otras palabras, seguir un prototipo totalizador de la mujer como objeto está en relación con lo manifestado por Lagos sobre la incapacidad de analizar los mecanismos ideológicos que truncan a la protagonista. La forma metafórica se centra en imágenes estereotipadas producidas por el cine, como el pirata de *Piratas del Caribe*, que encarna la aventura, y la diva, como Marilyn Monroe, que representa a la mujer como objeto sexual.

La primera conducta se evidencia ya en el título del cuento, *Travesías*. Eso era lo que la protagonista quería vivir. Luego, la primera oración: “Ella se sentía como un Pirata del Caribe en osada aventura” (Guerra 1991, 19), presenta el disfrute de las situaciones arriesgadas. Soñaba “que había hecho largas travesías por el Pacífico y el Atlántico, que su vida había sido una cadena de aventuras entre hombres apuestos que ella desdeñaba” (Guerra 1991, 24). El deseo de andar por el mundo sin ataduras, entremezclado con la imagen de diva que vive la ley del glamour publicitado por Hollywood, aparece reiteradamente a lo largo del cuento. Este personaje ansía una conducta masculinizada, siente pasión por la vida aventurera de estos personajes

hombres que disfrutaban en sus recorridos y a los que ella idolatraba como modelos de libertad.

Esta reiteración de la imagen pirata en la narración no solo tiene por fin representar el deseo de la protagonista de vivir aventuras, sino también, y paralelamente, representar conductas machistas:

Pero fueron los piratas los que realmente la maravillaron (...) Avanzó entre casas y callejuelas angostas que estaban siendo invadidas por hombres morenos y de relucientes ojos verdes. Con la camisa abierta y una sonrisa libidinosa, se empeñaban en perseguir a las mujeres para violarlas o ponerlas en subasta. (...) Justo en el momento de abandonar la ciudad incendiada, vio a un pirata que sentado sobre el puente con una botella en la mano le decía: “No te vayas, hermosa, que te quiero para mí”. (Guerra 1991, 20)

El mismo personaje de pirata que ella quiere imitar es quien la ve como objeto sexual. La forma de describir a los piratas pone de manifiesto una imagen grotesca y fuerte que denota dominación por medio de la violencia. Esto funciona como un indicio de que el pirata, en esta narración, se puede leer como una metáfora de la cultura machista aceptada en la sociedad patriarcal. Y señala la idea de que si ella quiere ser aventurera, arriesgarse y deambular por el mundo, estará retando el poder de la sociedad dominante.

Si la protagonista se empeña en ingresar a un territorio que no le pertenece, está desafiando parte de la estructura patriarcal, y esto pone en riesgo el *statu quo*. Lucía Guerra es conocedora de la dinámica estructural del patriarcado: la mujer “es la figura central en la construcción y adquisición de la masculinidad y, en esta posición esencial, resulta ser el sitio de los orígenes y el sitio de lo reprimido. Un Otro territorializado de cuya contraidentidad se deriva la sustancia y comarca de ‘lo masculino’” (Guerra 1994, 13). En el momento en que una mujer quiere traspasar los límites, surge el peligro para el ser masculino. Y la narración devela que la dominación se ha conseguido por medio de la colonización, una colonización llena de violencia. “La voz ronca de aquel hombre y el guiño malicioso de sus ojos verdes le produjo un súbito escalofrío en el cuello, la extraña sensación de un asedio cargado de violencia, de besos ensangrentados, de manos acariciantes a punto de asestar el golpe de la muerte” (Guerra 1991, 20).

Territorio y colonización son conceptos importantes dentro de la visión crítica de Lucía Guerra, quien,

considerando las reflexiones de la crítica poscolonial y los estudios latinoamericanos, establece las grandes similitudes que existen entre los sujetos femeninos y los colonizados, concluyendo que lo que sustenta el ideologema patriarcal de la supuesta complementariedad hombre-mujer es la condición de alteridad que marca al sujeto femenino como inferior en una estructura de poder. (Escobar 4)

El cuento hace varias referencias a la violenta colonización que perpetúan los piratas, aspecto que es claro si revisamos cada uno de los fragmentos expuestos hasta aquí; se trata de imágenes paralelas al deseo de la protagonista de incursionar en prácticas similares de aventura y libertad. La yuxtaposición de los intereses del personaje femenino con los de la representación de lo patriarcal significa que mientras Ella quiere ingresar a un territorio que no le pertenece, los piratas reales están luchando por mantener la posición de subordinación de la mujer frente al varón. Para que la sociedad patriarcal se mantenga, la mujer debe quedarse en el territorio que se le ha destinado. Querer ser aventurera, osada, valiente, arriesgada y demás características estereotípicas del pirata pone en crisis el sustento de complementariedad del sujeto femenino y, al mismo tiempo, disminuye el poder patriarcal.

La afrenta se hace más fuerte cuando el personaje femenino sale de su casa, lo cual representa un doble atentado, el de invadir territorios personales y, ahora, geográficos, porque “otra manifestación de la territorialidad patriarcal [son] las dicotomías Naturaleza/Cultura: Casa/Entorno de Afuera, como ámbitos de una cartografía genérico-sexual, que imponen fronteras a lo femenino. Y es a través de estas fronteras que se prescribe un modo de conducta y se delimita un espacio de carácter ontológico” (Guerra 1994, 13). Resulta que Ella no se siente satisfecha con su vida de provinciana y sale hacia Los Ángeles, pasando, primero, por Disneylandia. Luego, sale de la casa todas las noches, prepara rutas para el itinerario que le permitirá viajar por los bares de los mejores hoteles de California, como si su vida fuera un gran mapa de aventuras. Estas acciones borran los límites de su frontera de género y le permiten irrumpir en espacios y modos de conducta restringidos para ella.

La doble afrenta a la sociedad se puede analizar siguiendo a María Luisa Femenías y Paula Soza Rossi, quienes estudian “las *nuevas modelizaciones* del patriarcado actual” frente a las “dificultades de las mujeres reales para alcanzar el *estatus pleno de igualdad* en relación a los varones” (43). En el estudio se evidencia la creciente violencia física contra el género femenino, debida a que “los varones —a partir de los cambios del mercado laboral y de la cultura en general— estarían intentando con mayor ahínco *disciplinar con violencia* a aquellas mujeres ‘autónomas’ que ven como el eje de sus males” (44). Este postulado ayuda a comprender que en el momento en que la protagonista intenta invadir territorios dominados por el hombre, en busca de una igualdad que pensó posible bajo el sueño americano vendido por Hollywood, los varones, representados por los piratas, sienten la necesidad de disciplinarla como sea. Con esto se explicaría por qué la protagonista fue asesinada.

El recrudecimiento de la violencia física cruenta contra la mujer es una señal de esas *nuevas modelizaciones* de las que nos hablan Femenías y Soza. Empeñada en mantener una autonomía no permitida para la mujer, la protagonista es castigada: “la miró a los ojos con un destello de furor e iracundo empezó a azotarle la cabeza contra el suelo/A mí ninguna me rechaza ¿oíste? Ni mucho menos tú, vieja pobretona que te las quieres dar de artista de cine” (Guerra 1991, 31). El cuento termina con una alusión a los piratas: mientras ella moría “comenzó a oír una melodía entonada por voces aguardentosas que cantaban a quince piratas sobre el pecho de una mujer muerta y a veinte botellas de ron enviadas por el mismísimo demonio” (Guerra 1991, 31). Se concluye de ahí que el cuerpo que quiso traspasar los territorios de una paradigmática cartografía genérico-sexual es disciplinado con violencia.

La segunda conducta, el intento de duplicar fielmente la imagen femenina que los medios masivos de comunicación crean, olvidando que son representaciones ficticias del ser mujer, la lleva a una expedición hacia otro tipo de muerte. Ella sale de su provincia con el propósito de cumplir el sueño americano que le vende Hollywood, como se expuso anteriormente. Pero su búsqueda de la tierra de la libertad es más para encontrar una identidad que la satisfaga que para llegar a obtener placeres económicos. Este personaje no se acepta como la mujer que es; quiere ser la diva que ve en las pantallas. Esta

condición mezcla el sueño americano con el bovarismo, conducta producida no solo por la inclinación a ilusionarse, sino por la misma estructura social a la que se enfrenta la protagonista.

La protagonista se deja llevar por “lo que se nos ha dicho que debemos ser” (Lucía Guerra en entrevista con Chrzanowski, 327). Está atrapada por “todas las imágenes que recibimos en la prensa, en la televisión, en el cine, en los anuncios comerciales, donde a nosotras se nos representa siempre, o como objeto de deseo, o como objeto de veneración o como objeto de consumo” (Lucía Guerra en entrevista con Chrzanowski, 327). Además, en los medios masivos de comunicación “a menudo se ha descrito el lujo y la vida frívola de las *stars*: villas suntuosas, galas, recepciones mundanas, amores efímeros, vida de placer, vestuarios excéntricos” (Lipovetsky 242), y la espectadora desea gozar de ellos:

Tan real en su papel de turista adinerada que nadie habría podido sospechar su desvaído linaje de mujer provinciana. Todas las noches, a las nueve en punto, subía los escalones de la entrada elevando ligeramente el mentón, consciente y orgullosa de haber velado diestramente su verdadera identidad con el brillante vestido de satín y el recargado maquillaje Max Factor en su fórmula nocturna. (Guerra 1991, 19)

Como se puede ver, todas sus acciones de “libertad” están encaminadas a imitar una imagen construida por el mundo cinematográfico. La protagonista, en la noche, se considera distinta de la mujer que realmente es. La personalidad de este personaje está construido bajo el pensamiento de que la “identidad es una construcción imaginaria, no fundada en un reconocimiento verdadero, sino en un desconocimiento” (Michelt citado en Araujo 108). En un desconocimiento de lo que ella es: una “mujer provinciana” de clase social media-baja. Y en un reconocimiento imaginario al disfrazarse de otra mujer.

Si la protagonista sale de su provincia para construirse como esa mujer de la pantalla, es porque “la cultura de masas se ha sumergido en la moda en cuanto ésta gravita alrededor de figuras de un encanto y un éxito prodigioso, que provocan adoración y entusiasmos extremos: ídolos y *stars*” (Lipovetsky 242). En la narración se ve cómo la protagonista idolatra la imagen de las *stars*: “Decidida sacó un vestido negro sin hombros como el que llevaba Marilyn Monroe en una escena en que descendía por unas amplias

escaleras [...] sosteniendo un cigarrillo imaginario, largaba una carcajada echando la cabeza hacia atrás para que un mechón de pelo le cubriera el ojo izquierdo” (1991, 23). Cuando tiene acceso a la vestimenta y a los adornos que habían utilizado las “damas adineradas”, tal como lo había visto en el cine, se contempla, siente que se ha transformado en otra, “en una mujer glamurosa que comenzó a gustarle” (1991, 23). De aquí en adelante, “el auto-apego se va transformando en un apego a lo que se quería ser, a una imagen ideal de sí” (Michelt citado en Araujo 108), lo que refuerza su vida ilusoria y hace que quiera prolongar esta satisfacción. Se apega a la mujer que había salido a buscar:

Todas las noches sus ojos oscurecidos por unas largas pestañas postizas la miraban desde el espejo y le decían que era hermosa, que venía de un lujoso barrio de Nueva York, que había hecho largas travesías por el Pacífico y el Atlántico, que su vida había sido una cadena de aventuras entre hombres apuestos que ella desdeñaba. (Se veía entonces devolviendo un anillo de costosos brillantes, despojándose de un collar de rubíes que el millonario persa le había regalado como símbolo de amor eterno). Humedeciéndose los labios con la lengua sonreía y hacía bajar la mano izquierda por su cuello hasta tocar el nacimiento de los senos turgentes y tan deseados. Pero, a medida que repetía el ritual nocturno, la mirada desde el espejo se le hacía insuficiente, ella necesitaba de otros ojos que le contaran otras historias y su cuerpo envuelto en el satén precisaba de luces desgranándose entre cristales deslumbrantes. (Guerra 1991, 24)

Esta conducta es muy propia de la influencia que ejercía y deseaba ejercer el mundo cinematográfico de Hollywood. Por eso digo que si este personaje sufre de bovarismo, es porque su contexto social la ha llevado a eso. No solo induce sino que presiona para que el modelo de ser mujer sea el de la diva. Frente a esta asimilación de la imagen femenina que prolifera en el cine, Lipovetsky afirma que “las *stars* han suscitado comportamientos miméticos en masa; se ha imitado ampliamente su maquillaje de ojos y labios, sus gestos y posturas, y en los años treinta hubo incluso concursos de dobles de M. Dietrich y de Garbo” (242).

Entonces, el personaje consigue una construcción artificial de su yo que cada vez le va exigiendo ser objeto de más miradas. Al principio se conforma con mirarse al espejo. Es importante resaltar que aquí el espejo no es “reposicionamiento del sujeto de mirada, no ya masculino”, como en muchas otras narrativas femeninas de la época; sino reconocimiento de una imagen solicitada por lo masculino. El espejo, en esta historia, no es “la mujer mirándose a sí misma en el espejo, viéndose a sí misma como signo, buscando descifrar y tal vez controlar su significado (el del signo y el suyo propio)” (Kirkpatrick 2003, 115). No. Lastimosamente, el espejo aquí cumple la función que describe Simone de Beauvoir:

En el caso de la mujer, sobre todo, es donde el reflejo se deja asimilar al yo. La belleza masculina es indicación de trascendencia, la de la mujer tiene la pasividad de la inmanencia: la segunda solo ha sido hecha para atraer la mirada y, por tanto, puede ser apresada en la trampa inmóvil del azogue; el hombre que se siente y se quiere actividad, subjetividad, no se reconoce en su imagen petrificada; apenas tiene esta atractivo alguno para él, puesto que el cuerpo del hombre no se le aparece como objeto de deseo; en cambio, la mujer, que se sabe y se hace objeto, cree verdaderamente verse en el espejo: pasivo y dado, el reflejo es, como ella misma, una cosa; y como ella codicia la carne femenina, su carne, anima con su admiración y su deseo las virtudes inertes que percibe. (357)

Este personaje femenino se identifica en la imagen que el espejo le devuelve y se acepta solo siendo esa imagen. Pero se siente insatisfecha con su mirada porque, como no posee rostro propio, se enfrenta al espejo, a un reflejo que no es suyo y el artificio se diluye²¹. De ahí que luego necesite ser mirada por otros para sentirse plena. Especialmente por hombres que validen su atractivo como objeto de deseo. Esta necesidad de ser mirada se asimila a la necesidad de ser aceptada para sentir que pertenece al mundo al que ella quiere pertenecer. Al mundo de los lujos, de las opulencias, donde ella será deseada por muchos. Es así como ella se ve reflejada por el espejo en una imagen disfrazada.

²¹ “Es necesario tener un rostro que no se diluya en el rostro de los otros a la hora de reflejarse en el espejo de la cultura” (Borrás 16).

Y esta obsesión por no ser ella le produce la muerte. Como se constata, la búsqueda de una identidad se realiza en un desconocimiento de su verdadera identidad. Hay una negación del ser y, por lo tanto, del cuerpo, al que convierte en artificio. Pero “¿qué fantasías puede producir un cuerpo atado, inmóvil, sino imposibles y enfermos sueños de libertad y realización personal en medio del dolor? Es interesante reiterar que es el cuerpo prisionero el agente enunciator de las fantasías del discurso programador en este libro” (Lagos 170).

En este caso, la muerte no es física, sino del ser. Su individuo muere para ser objeto, para transformarse en un maniquí más de la colección. Para ser esa mujer de la pantalla es necesario que la mujer real muera. Por eso la violencia surge cuando esta mujer quiere adentrarse en los esquemas establecidos a como dé lugar. Pero no solo muere porque el territorio al que desea ingresar está prohibido para ella. Muere porque es un lugar que no le va a permitir ser ella misma, sino un reflejo de una imagen ficticia. Es decir, doblemente falsa.

4.1.2 Alcanzar una estrella: “El encuentro” de Marvel Moreno

En este cuento también se ve la influencia del cine, pero desde otra perspectiva. El cuento anterior, “Travesías”, narra cómo una mujer se deja llevar por la imagen femenina creada por la pantalla y, en un afán de imitarla, va perdiendo su propia identidad. En cambio, “El encuentro” nos relata otro tipo de influencia; la de la imagen de la estrella masculina, creada por Hollywood, que se convierte en el amor platónico de una adolescente, quien prefiere al hombre de la pantalla sobre el hombre real. Al contrario del cuento anterior, la situación presentada en “El encuentro” reafirma una individualidad en la protagonista que hace que construya una especie de narcisismo. Pese a esto, en las dos narraciones, los personajes femeninos se destruyen o construyen en función del otro. Es decir, para el hombre.

Sin embargo, sus admiradores exigían su presencia a gritos y armaron tanto alboroto que las autoridades debieron intervenir enviando veinte agentes de policía para proteger la entrada del Hotel Prado. A Lucía le fue fácil franquear la

barrera de los policías y, cuando subió al segundo piso, encontró a una empleada que, sin hacerse de rogar, le dio el número de la habitación ocupada por el actor. Golpeó la puerta con los nudillos, trémula de excitación y asustada por su propia osadía. Robert Harrinson le abrió envuelto en una bata de noche carmesí. Era más bello que en las películas. Tenía los ojos de un azul acerado y los cabellos negros como la obsidiana. Eso alcanzó a ver Lucía antes de que el actor la tomase en sus brazos y, alzándola del suelo, la besara en la boca. “Entra”, le dijo luego en inglés con una voz desafiante y exasperada. Pero en ese instante Lucía tuvo miedo y zafándose del brazo echó a correr por el pasillo, bajo los peldaños de la escalera de dos en dos y salió del hotel como perseguida por un demonio. Sólo después, regresando a su casa en compañía de su amiga Sofía, cayó en el vértigo de la emoción. Supo que de allí en adelante amaría a Robert Harrinson hasta el fin de su vida. Decidió estudiar en serio el inglés y escribirle a una tía suya radicada en Miami para que la suscribiera a todas las revistas de cine norteamericanas. (Moreno 243)

El fragmento anterior narra el encuentro entre Lucía y su amor platónico; lo que se convierte, abruptamente, en un sueño hecho realidad. La situación narrada produce un choque que lleva a la protagonista a asumir una conducta de evasión tan fuerte que se convierte en bovarismo. Primero, porque ella nunca creyó que pudiera atraer a semejante hombre. Su ídolo la besa y, con ese beso, le demuestra que la desea. Y, segundo, bajo esta circunstancia nace un sentimiento narcisista. Ahora, Lucía se piensa superior a todas las demás mujeres que la rodean a todas las demás amigas que el actor no beso esto hace crecer, desmesuradamente, su amor, una desmesura que se torna obsesiva: amaría al actor hasta el fin de su vida.

Este comportamiento, aunque desmedido, es verosímil tratándose de una niña de trece años. Beauvoir plantea algo interesante sobre la inclinación de las adolescentes por estos amores lejanos: “El hombre la deslumbra; y, sin embargo, la asusta. Para conciliar los contradictorios sentimientos que suscita en ella, disociará en él al varón que la espanta de la radiante divinidad a la que adora piadosamente” (158). A esta jovencita, el hombre la deslumbra, como pasó cuando vio al actor: “Era más bello que en las películas. Tenía los ojos de un azul acerado y los cabellos negros como la obsidiana” (Moreno 243). Sin embargo, la asusta el acercamiento. Ella teme un encuentro amoroso

y huye: “Pero en ese instante Lucía tuvo miedo y zafándose del brazo echó a correr por el pasillo, bajó los peldaños de la escalera de dos en dos y salió del hotel como perseguida por un demonio” (Moreno 243). Y, luego de huir, intenta conciliar la contradicción que le produjo, relegando al hombre real y magnificando al actor, al ídolo: “cayó en el vértigo de la emoción. Supo que de allí en adelante amaría a Robert Harrinson hasta el fin de su vida” (Moreno 243). En ese momento decide dedicarse obsesivamente al amor de “lejanos príncipes azules: actores de cine cuya foto coloca a la cabecera de su cama, héroes difuntos o vivos, pero en todo caso inaccesibles, desconocidos vislumbrados por azar y a los que sabe no volverá a ver nunca más” (Beauvoir 158).

Esta respuesta psicológica se da porque un amor ficticio no la obligará a enfrentar sus temores de nuevo; “en ello encuentra una coartada que le permite eludir experiencias concretas, la adolescente desarrolla a menudo una vida imaginaria de extraordinaria intensidad. Ella opta por confundir sus fantasmas con la realidad” (Beauvoir 158). Por lo tanto, las acciones de Lucía frente al amor son comunes a su edad.

Beauvoir prosigue planteando que, entre más inalcanzable sea el hombre, mayor será el orgullo que la joven sienta por sí misma. Si se piensa que una divinidad es aquella a la que se le atribuyen características de superioridad frente a otros individuos, es lógico suponer que quien sea amada por esa divinidad también participará de ese valor. Al entregarse a un amor imaginario, lo que busca es la exaltación de su yo. Dicha exaltación se basa en que la mujer necesita el amor de un hombre; “más para que este pueda conferirle un valor soberano, debe ser él mismo una conciencia soberana” (158).

Este punto explica el hecho de que Lucía se considere una mujer superior a las demás; todo depende del grado de reconocimiento social que posea el ídolo, pues de acuerdo con eso, ella se confiere su valor propio: “El beso de Robert Harrinson le reveló en un instante que era única y diferente de los demás, dejándola abrumada ante el abismo de soledad que acababa de abrirse frente a ella” (Moreno 241). Si pensamos en que el encuentro real fue con una estrella de Hollywood, y en lo que significan estos prototipos para la sociedad de masas, se puede deducir el grado de superioridad que se construyó Lucía. Así, pues, se inicia un narcisismo basado en la idea de que “cuanto más poderoso

es el otro, más riquezas y poderes tiene el yo” (Beauvoir 159). El encuentro le produce una exaltación del yo que desea mantener; de ahí su decisión de entregarse a un amor ficticio.

Multitud de muchachas se obstinan, durante largo tiempo, en perseguir su sueño a través del mundo real; y buscan un hombre que les parezca superior a todos los demás por su posición, su mérito, su inteligencia; le quieren de más edad que ellas, que ya se haya labrado una posición en la Tierra, que goce de autoridad y prestigio; la fortuna, la celebridad, las fascinan: el elegido se presenta como el Sujeto absoluto que, con su amor, les comunicará su esplendor y su necesidad. Su superioridad idealiza el amor que la joven siente por él: no desea ella darse a él porque sea varón, sino porque es ese ser de excepción. (Beauvoir 159)

Lucía selecciona a Robert Harrinson como su ídolo. Él posee todas las características mencionadas: es mayor, es una estrella de Hollywood, es famoso, adinerado, apuesto, posee muchas admiradoras.

Entonces, nuestra protagonista se niega a cualquier otro contacto con los hombres porque “los pocos muchachos que Lucía frecuentaba no podían ni de lejos compararse con Robert Harrinson. No tenían su apostura, ese aire resuelto de hombre acostumbrado a imponerse en el mundo” (Moreno 244). Ninguno le ofrece lo que su imaginación ha creado; por esto resulta más cómodo seguir amando, durante toda su vida, a un hombre construido por la “fábrica de sueños”, un ser hecho a la medida de su deseo, que enfrentar las contradicciones de los hombres reales.

Este comportamiento excesivo se expone cuando se narra que las decisiones tomadas no obedecen a un capricho infantil, sino que el personaje centra su vida hasta la madurez en esta ilusión. Mantener una vida sentimental imaginaria le permitió evadir la dura realidad de su adolescencia y juventud: “La vida real de Lucía estaba dominada por los problemas económicos. Carecía de dinero y no podía comprar las cosas que le gustaban. Su padre había muerto sin dejarle un centavo y su pobre madre se mataba trabajando como profesora de inglés para sostener la casa” (Moreno 244). Pero cuando ella ya logra posicionarse profesionalmente y puede viajar en las vacaciones a San Francisco, donde vive el actor, la narradora nos asombra al revelar que

Por lo pronto Lucía no quería encontrarlo. Le resultaba imposible hacer planes mientras su madre tuviese necesidad de ella. Además, aspiraba a casarse y fundar una familia, y la vida amorosa de Robert Harrinson, con sus cinco matrimonios y otros tantos divorcios, indicaban que no había adquirido aun la estabilidad necesaria para ser un buen marido. (246)

Esta es otra evasión que realiza el personaje. Para decirlo con palabras que Simone de Beauvoir utiliza en otro contexto, “simula deplorar los obstáculos que la separan de él; pero en realidad lo ha elegido justamente porque entre ella y él no era posible ninguna relación verdadera. Así puede hacer del amor una experiencia abstracta, puramente subjetiva, que no atenta contra su integridad; su corazón palpita, conoce el dolor de la ausencia, las angustias de la presencia, el despecho, la esperanza, el odio, el entusiasmo, pero en blanco; nada de sí misma está comprometido” (Beauvoir 158). Enamorarse de un ídolo le ofrece la posibilidad de crear un mundo en el que las cosas funcionen mejor y en el que ella es una mujer envidiable.

Como es usual en los cuentos de este libro de Marvel Moreno, la escritora utiliza la ironía para contarnos esta historia. En este relato se presentan dos situaciones irónicas: la primera, en el primer encuentro con Harrinson. Si regresamos al fragmento que abre este apartado, todo indica que el actor estaba esperando a una adolescente. Lucía logra franquear fácilmente la entrada del hotel, cuando se había reforzado la seguridad enviando a veinte agentes. Aparte de esto, la camarera le da el número del cuarto sin ningún problema. El actor abre la puerta y no se describe ninguna reacción sorpresiva; al contrario, él la recibe efusivamente, la toma de los brazos, la alza y la besa en la boca inmediatamente. Luego, la invita a pasar. Estos son los indicios que llevan a pensar que esperaba a una prostituta con las características de nuestra protagonista. Y ella, en medio de su inocencia y su fascinación, traduce la conducta del actor en amor por su persona. En una especie de esquizofrenia, Lucía pierde contacto con la realidad, construye una película en su cabeza en la que el galán se enamora a primera vista y besa a su amada y en la que, luego, el destino cruel los separa para que al final se unan en un “hasta que la muerte los separe”. Y así vive su vida.

El otro aspecto irónico es el segundo encuentro. Lo paradójico de esta situación es que aquello que Lucía considera que debe hacer para recibir el amor es lo mismo que la distancia irremediablemente de él. Para ella el mantenerse alejada aguardando a su amado es lo que debe hacer. Impedir que cualquier hombre establezca una relación con ella para evitar distraerse del objetivo de enamorar al actor, es lo que también impide concretar el encuentro entre los dos

Se había operado únicamente para seducir a Robert Harrinson el día que el destino los reuniera. Una tarde, saliendo del trabajo, un hombre alto y canoso la invitó en inglés a tomar juntos una copa. Era de noche y a través de la niebla de su miopía, Lucía tuvo la impresión de haber visto esa cara alguna vez. Pero no iba a dejarse importunar por un desconocido [...]. Así que le dio la espalda y echó andar por la avenida en busca de un taxi. (Moreno 249)

La historia de Lucía culmina con una metáfora en que la miopía extrema alude a lo ciega y equivocada que estaba, incluso para ser consciente de su error, al basar su vida en una ilusión Esta ceguera le cobra su decisión errada. Así como el destino o el azar hizo que su primer encuentro fuera fantástico, también hizo que el segundo fuera funesto, y eso “significaba volver irrisorio su pasado, quitarle a su vida toda razón de ser” (249).

4.2 Cosas de amor

Tradicionalmente se ha pensado que la sensibilidad amorosa es una cualidad exclusivamente femenina. A través de la historia, la mujer ha sido definida como un ser que posee una dimensión exagerada del corazón que le permite dar siempre afecto. En el libro *Carta sobre la religión de la humanidad*, de Juan Enrique Lagarrigue, se promulga esta imagen al decir que

la mujer es mucho más propensa que el hombre al altruismo, y no hay que contrariarle de ningún modo esa noble disposición, mas si, por el contrario, fomentársela y garantírsela religiosamente. Del sexo amante debe fluir sin cesar la bendita inspiración que purifique y enaltezca las almas y cree el verdadero progreso de nuestra especie basado siempre en el orden. (Lagarrigue, citado en Guerra, 1994, 70)

Como vemos, a la mujer se le atribuyen unas cualidades que la ponen en una superioridad afectiva con respecto al hombre y, como función social principal, la de forjar almas. Esta supuesta inclinación natural de la mujer hacia lo afectivo le merece la denominación de sexo amante.

Carolina Escobar expone que Lucía Guerra, al estudiar la narrativa de Luisa Bombal, advierte que existen “una serie de preconcepciones y esencializaciones que diseñaban una ontología femenina sustentada en su condición de alteridad del sujeto masculino, en la dependencia amorosa y en el binomio mujer-naturaleza” (4). Este develamiento entra en diálogo con el estudio de Isabel Morant y Mónica Bolufer, donde se toca el tema del amor de la mujer a través de la historia. Ellas afirman que al hablar del sujeto femenino se utilizaba

un discurso que, como se ha dicho, interpretaba a las mujeres a partir de lo que se designaban como trazos esenciales fundadores de cualidades semejantes para todas las mujeres y permanentes en el tiempo. Los textos hablaban siempre de la sensibilidad amorosa y del conocimiento específico que ellas desarrollaban sobre los caracteres humanos, con la consiguiente capacidad de influirlos positivamente. En contraste con los hombres, cuya identidad, también por razones imperturbables, se situaba del lado del conocimiento intelectual, de la razón con mayúsculas y de la acción pública. (183)

En virtud de estas ideas existe una fuerte tendencia a pensar que la mujer posee la cualidad de ser amorosa y de despertar sentimientos de amor en las personas que están a su alrededor. Esto crea el imaginario social de que las mujeres deben basar su existencia en la entrega afectiva y de que esa entrega les brinda la mayor satisfacción. Mejor dicho, lo afectivo es la base de su proyecto de vida. Entonces, si hablamos de amor, hablamos de mujer, y si hablamos de dar amor, el tema es “cosa de mujer”.

Por otro lado, Lucía Guerra expone en una entrevista, al hablar de su voz disidente, la dificultad de superar el hecho de que el proceso creativo también se veía condicionado por la idea de que el arte femenino era aquel que expresaba solo sentimientos amorosos positivos. Porque a la escritura de mujeres se le reclamaba “una voz sentimental, [que]

es una voz marcada por los signos que el patriarcado le atribuía al discurso de la mujer en esa época —el de vivir para el amor y solo por el amor—” (Guerra en entrevista con Chrzanowski 328). La construcción de una voz diferente a la asignada se logra gracias a que, para finales del siglo XX, está el movimiento feminista en Latinoamérica. Entonces, las escritoras encuentran un lugar de diferenciación desde donde puede emitir su voz. Una voz distinta de la que, según se suponía, era la voz tradicional de las escritoras.

El espacio de la afectividad excesiva era, pues, exclusivo de la mujer. Esta condición supone, sin embargo, una ventaja en el momento de alzar la voz. Susan Kirkpatrick resalta que al circunscribir a la mujer como la única entendedora de lo afectivo y amoroso se le ofrece un lugar diferenciador desde donde crear. Porque “si el sentimiento era la especialidad femenina, si el carácter amoroso y confortante del hogar se identificaba con la psique femenina, las mujeres tenían algo que decir en la forja de un lenguaje que hubiera de representar todo el ámbito de la experiencia subjetiva” (Kirkpatrick 1991, 18). Un ámbito que solo ellas conocen y, por lo tanto, solo ellas pueden verbalizar, criticar, conservar o cuestionar.

Pienso que desde el establecimiento de lo afectivo y amoroso en la mujer, estas dos escritoras, Guerra y Moreno, crean las narraciones “Amar muriendo” y “Una taza de té en Augsburg”, donde se escudriña la imagen del sexo amante por medio de situaciones en las que el amor es el tema central. Ellas cuestionan la prescripción de totalidad afectiva en las protagonistas y presentan lo que dicho establecimiento puede llegar a lograr en la psique femenina.

4.2.1 Se puede morir de amor: “Amar muriendo” de Lucía Guerra

Después de varias experiencias que dejaron un saldo de desilusión en el alma y un escozor de despecho en el cuerpo, ella se distanció del amor y entró al territorio de un escepticismo donde los “por siempre” y los “nunca jamás” eran los frágiles antifaces de una mentira. Entonces, todas las frases apasionadas le empezaron a parecer el ropaje ajeno de una retórica sentimental que los hombres

utilizaban sólo para parecerse a los amantes de los boleros y tantas otras historias de amor que habían sido inventadas. (Guerra 1991, 57)

A punto de estallar en llanto, abrió el balcón y comenzó a espiar el vacío de la noche. Era como si él se hubiese evaporado en la neblina tenue de la lluvia que acababa de cesar. Pero no, esta vez él no se había ido, apoyado en el tronco de ese aroma frondoso que alegraba el invierno con sus pelusas amarillas, le hacía señas llamándola. “Ya no me abandonas...” le dijo inclinándose sobre la baranda del quinto piso para nunca más sumirse en lo irrevocable, para amarlo en la muerte donde verdaderamente existía un siempre. (64)

Estos fragmentos son el inicio y el final del cuento “Amar muriendo”, de Lucía Guerra. Al inicio, nuestra protagonista, Ana María, quien es médica, está desilusionada del amor. En esta posición, conoce a un paciente, un adolescente con tuberculosis y en estado terminal, con quien empieza una relación amorosa mientras lo acompaña en sus últimos días. Aun sabiendo de la condición irremediable de su amante, Ana María se enamora. Se entrega tanto a este sentimiento que, incluso después de que él ha muerto, lo sigue viendo, pero no lo puede ni tocar, ni escuchar; solo ver y desear. El segundo fragmento narra el desespero de no poder tenerlo, el cual llega a su punto máximo cuando ella decide seguirlo con la seguridad de que así podrán estar juntos. En este estado, se acerca al balcón y muere.

En este cuento, Lucía Guerra nos presenta un personaje femenino que se mantiene dentro del paradigma del sexo amante. Ella posee una fuerte inclinación a creer en el amor como un valor absoluto que trasciende lo terrenal y al que debe entregarse completamente. Eso se puede deducir de las dos grandes conductas que presenta Ana María en el cuento, las cuales serán expuestas a continuación.

La primera conducta es la de una mujer completamente defraudada. La narradora expone este estado como efecto de relaciones pasadas que han sido un fracaso, por lo que Ana María toma la decisión de reprimir, totalmente, su vida sentimental: “Después de varias experiencias que dejaron un saldo de desilusión en el alma y un escozor de despecho en el cuerpo, ella se distanció del amor” (1991, 57). Pero el grado de

decepción que experimenta la protagonista solo se puede dar por la importancia que ella le otorga a aquello que la decepciona. Y Ana María está muy decepcionada del amor, siente que es una mentira y que la han engañado porque el concepto que ella tiene de este sentimiento solo se cumple en boleros e historias.

El total desamor de nuestra protagonista no es producto de relaciones amorosas con malos hombres —al menos, en el cuento no se dice nada de sus parejas—, sino de contrastar las experiencias amorosas reales con el ideal de este sentimiento: “todas las frases apasionadas le empezaron a parecer el ropaje ajeno de una retórica sentimental” (57). Si se desilusiona totalmente es por no encontrar el ideal en el que creía. En este caso, el ideal representa para ella la única forma que conoce de amar y de ahí su exagerada decisión de alejarse.

Un psicólogo muy popular por repetir lo que el común de personas piensan sobre esta emoción afirma que “la cultura nos ha vendido, o mejor, publicitado, una idea romántica, dulce y tierna del amor, [...] que desafortunadamente, no parece coincidir con la realidad afectiva cotidiana” (Riso 20). Tomo este concepto por considerar que es la creencia usual sobre el amor y que, en últimas, es en la que cree nuestra protagonista. Si se observa lo dicho por este psicólogo, se puede notar que hace referencia a la industria del entretenimiento como cultura. Y el inicio del cuento critica esta comercialización, por decirlo de algún modo, cuando se refiere a los boleros y tantas otras historias que habían sido un producto para distanciar a Ana María de un concepto de amor más profundo.

La causa de la decepción de Ana María se da al darse cuenta de que su concepto de amor es un ideal vacío y ajeno, que no la llena. Porque en la realidad, el ideal de entrega total no es posible; ni por parte de la mujer, porque requiere de un sacrificio enorme, ni por parte del hombre, pues, como se expuso en el apartado anterior, esa no era una conducta destinada a él. Ana María se aferra al concepto convencional y se enfrenta a lo ambivalente que es el amor; entonces, se produce un choque que es desastroso entre el ideal y la realidad. Es esta concepción de amor la que nuestra protagonista ha interiorizado y la aleja de las relaciones sentimentales reales. Pero al mismo tiempo es la que la conduce al siguiente enamoramiento y al consiguiente suicidio.

La segunda conducta es la de una mujer completamente enamorada. Durante el desarrollo de la narración vemos que la protagonista, durante la relación con Guillermo, su paciente, se entrega totalmente. Para empezar, ella olvida las dificultades que implica la situación: la ética profesional en la relación paciente-médica, la agonía de él y la diferencia de edad. Rompiendo con estos esquemas, pero manteniendo el paradigma de sexo amante, ella considera que amar debe ser una entrega total al otro: "De manera imperceptible fue prolongando cada visita, sin darse cuenta precisa de lo que estaba ocurriendo; se sorprendía en el consultorio mirando el reloj con impaciencia y, ya en el automóvil, pasaba velozmente las luces amarillas de los semáforos para abreviar el tiempo que la separaba de él y de su risa que brotaba intempestiva en un mágico flujo de vida" (Guerra 1991, 60). Así es su conducta de enamorada, solo piensa en él y lo que hace lo hace para estar el mayor tiempo posible a su lado.

Así pasa de la desilusión al enamoramiento, pero no por haber superado el concepto de amor como absoluto sino por caer de nuevo en el espejismo. Ana María posee una imagen sobrevalorada del amor. Por eso, cuando se enamora, olvida cualquier otro interés que no la lleve al objeto amado. Todo se centra en el joven que ama. Incluso niega las señales de la muerte próxima a llegar:

Esa noche soñó que se internaba en una playa cubierta de musgos que se entrelazaban formando un amplio lecho, ella, feliz, se tendía sobre la textura mullida pero, de pronto, la penetraba un hedor intenso y, con pavor, descubría que estaba en una trampa hecha de despojos húmedos y putrefactos. Se levantó con la extraña sensación de que ésta era la primera vez que verdaderamente conocía a la muerte, pese a ser parte de su oficio diario. Luego, mientras manejaba, empezó a repasar las interpretaciones científicas acerca de la muerte y racionalmente relegó a su sueño, dejándolo atrás como si fuera un fantasma. (Guerra 1991, 59)

Esta evasión de la proximidad de la muerte de Guillermo es reiterativa en la narración. Es como si ella creyera que el amor pudiera parar la muerte. Piensa que con amor todo es posible, amor igual a magia, incluso prolongar la vida del amado. Pero la muerte "reclamaba su territorio burlado" (Guerra 1991, 61), él debía morir. Y, para Ana María, el amor es determinante y necesario en su vida. Esta posición es reafirmada después de la

muerte de Guillermo: “La vida entonces empezó a parecerle un pozo sin sentido, avanzaba por los días llevando auestas un dolor grávido e infinitamente oscuro” (61). Esto demuestra que para Ana María el acto de amar es fundamental. Y sí, se convierte en un ser dependiente, el amor la ata: “‘No te vayas, no’, murmuró en una voz ronca que también era una queja. ‘Te lo ruego... no te vayas, por favor’, dijo al vacío” (63). La ata hasta el punto que su vida depende del amor y de Guillermo. Con esta obsesión por cumplir el ideal del amor, ella no encuentra otra salida que ir a donde Guillermo está.

Al aferrarse al concepto absoluto del amor, Ana María se vuelve tan dependiente que, cuando el joven muere, ella muere con él, como se puede observar en el segundo fragmento citado al inicio del apartado. La autora quiere dejar claro por qué Ana María se deja llevar por el fantasma del amor. Como las relaciones pasadas —“donde los ‘por siempre’ y los ‘nunca jamás’ eran los frágiles antifaces de una mentira” (57)— la decepcionaron, ella, en su afán de alcanzar el ideal de amor, decide “nunca más sumirse en lo irrevocable, para amarlo en la muerte donde verdaderamente existía un siempre” (57). En definitiva, Ana María hace realidad el valor absoluto del amor que trasciende lo terrenal. La base de su existencia es el ideal de sexo amante: no importa en qué condiciones, lo importante es lograr amar totalmente; si hay que amar en la muerte, hasta allá ha de llegar.

Hasta aquí se ha observado el porqué de las conductas de Ana María con respecto al amor. Ahora es importante mirar su relación de pareja y la selección de un joven menor que ella para retomar su vida amorosa. Por un lado, Ana María descubre en el hombre una estrategia de conquista que hace que ella desconfíe de su discurso: “todas las frases apasionadas le empezaron a parecer el ropaje ajeno de una retórica sentimental que los hombres utilizaban sólo para parecerse a los amantes de los boleros y tantas otras historias de amor que habían sido inventadas” (57). La narradora dice explícitamente que estos amantes solo se parecen al ideal, porque en realidad no son así. Por lo tanto, si ella está decepcionada del amor real, como se expuso anteriormente, por añadidura, también lo está del hombre que representa al amado. Porque él continúa utilizando el ideal romántico de esta emoción como una forma de conquistar el objeto deseado.

Por otro lado, el encuentro con el joven es desestabilizador:

Fue entonces cuando ocurrió algo imprevisto, el contacto con ese brazo afiebrado le produjo una súbita sensación de ternura que habría querido prolongar como se extienden las horas bajo el sol candente de una tarde soñolienta al lado del mar y, sin querer, se hundió en esos ojos claros que repentinamente adquirirían un viso profundo. (Guerra 1991, 59)

La reacción de Ana María al observar al joven es el despertar de la sensibilidad que tenía reprimida. El sentir que se activa en ella se puede decir que la pone en un estado de fragilidad, porque ella vuelve a experimentar una sensación placentera por el sexo opuesto, que hace tiempo no había logrado a causa de su alejamiento afectivo. Esto hace que sufra una atracción física por el joven.

Luego, ella sentía que este joven “la requería como si fuera un ángel sensual y su propio cuerpo insólitamente se transformaba en abeja sedienta que absorbía, gota a gota, toda esa pasión contenida” (60). La sensación de ser necesitada por el hombre se debe a las condiciones de su pareja: adolescente y enfermo, lo que hace que ella desarrolle un sentimiento cercano a lo maternal, en cuanto a la protección y el cuidado, a la vez que un erotismo generado por la fuerte atracción primaria. Y ella, en posición elevada por su edad, por su profesión y por su salud, piensa que está en sus manos mostrarle a él todo lo placentero del amor antes de que muera.

Se puede inferir que Ana María está desilusionada de los hombres, pero al enfrentarse a una atracción por un joven, que no es hombre aún, siente, y de ese modo no está bajo las mismas condiciones de sus relaciones pasadas. Esto hace que piense en un verdadero amor.

Esta relación, mujer madura-hombre adolescente, le permite a la protagonista ingresar en una situación en la que ella es la experimentada y él no posee unas conductas amorosas consolidadas. Está claro que Ana María no quiere un hombre que conozca y utilice las estrategias y acciones de las relaciones amorosas pasadas, porque eso implicaría que él ya tiene interiorizadas las conductas que a ella la han defraudado. Ella desea, de acuerdo con el ideal que posee, un amor puro. Y eso lo hallará más fácilmente en alguien

que apenas esté entrando al terreno del sentimiento y que por su inexperiencia crea, al igual que ella, en un ideal romántico.

Se puede pensar que la convicción del amor como entrega total es más fácil de hallar en alguien que es joven, porque aún no ha sufrido decepciones y, por lo tanto, es inexperto. Ana María consigue ese amor pueril en su adolescente: “Con premura le besó los párpados repetidas veces y él empezó a reír, rieron como dos niños que acababan de trasgredir inofensivamente la autoridad, rieron porque ella ahora debía vestirse a prisa mientras él contaba los minutos en voz alta” (Guerra 1991, 61). Ha encontrado a alguien que ama sin prejuicios gracias a su juventud. Y ama de manera total, lo que se refuerza por su condición física. Son estas cualidades del personaje masculino las que hacen creer a Ana María que ha encontrado el verdadero amor y, por lo tanto, que deje atrás las pasadas experiencias y piense que ahora no puede permitir que este amor se le vaya: “‘Ya no me abandonas...’ le dijo inclinándose sobre la baranda del quinto piso para nunca más sumirse en lo irrevocable, para amarlo en la muerte donde verdaderamente existía un siempre” (64).

Ahora bien, creo que la escritora chilena, con la construcción de esta pareja, no solo quería representar el ideal de amor de Ana María. Hay otro aspecto muy fuerte en esta relación: la trasgresión del deseo femenino que se bifurca en el deseo de cumplir un ideal y el deseo sexual. Del primero, ya se habló: la protagonista es un sujeto que desea alcanzar su ideal de amor. Con respecto al segundo, podríamos decir, para empezar, que la cultura latinoamericana tiene muy arraigado el patrón de escogencia de la pareja: el hombre debe buscar una mujer menor que él y la mujer debe elegir y aceptar a un hombre mayor que ella. Esto tiene una explicación sociocultural:

en muy diferentes culturas se ha encontrado un patrón similar de preferencias en la edad de la pareja. En todas ellas los hombres están más interesados en las mujeres durante los años de la fertilidad máxima. Para los hombres mayores las mujeres jóvenes resultan más atractivas, y para los adolescentes las mujeres mayores. Por otro lado, las mujeres buscan hombres con recursos; como los recursos tienden a incrementar con la edad, el resultado es un interés en hombres mayores. (Gómez y Hombrados 75).

Según el estudio que acabamos de citar, lo usual es que una mujer escoja su pareja impulsada por una necesidad de alcanzar cierta posición social; de ahí que prefiera a un hombre mayor. El condicionar lo económico a la escogencia de una pareja niega, de una u otra forma, que la mujer posea otros deseos. Pero Lucía Guerra presenta a una mujer adulta y a un adolescente, contrario a lo socialmente establecido, con lo cual transgrede no solo la representación del lugar asignado a la mujer sino la dinámica sujeto-objeto según el género sexual y ubica al individuo femenino como sujeto de deseo. “Sobra decir que la latinoamericana sobrevive bajo la prohibición del deseo y que tanto la tradición religiosa como la moral burguesa le impiden reconocer y asumir su cuerpo” (Araújo 33). Al impedírsele la acción de reconocerse, la mujer es representada por otros y eso la coloca en un lugar pasivo. “Así, en los tortuosos recorridos del discurso acerca del deseo, las mujeres [son] imaginadas, soñadas, obligadas a ser objeto” (Mirizio 102).

Para llevar a cabo la trasgresión de la dinámica sujeto-objeto es importante que la protagonista supla autónomamente sus necesidades económicas; esto genera que los recursos del hombre no sean una característica determinante en su escogencia de pareja. Ana María es profesional, su posición social es elevada, independiente económicamente, soltera, sin hijos. La protagonista es la representación de la nueva mujer que surge a finales del siglo XX. “La imagen de la ‘Nueva Mujer’ [es] el estereotipo de la mujer moderna [profesional] e independiente proveniente de sociedades más industrializadas como Gran Bretaña y Estados Unidos” (Kirkpatrick 2003, 39).

Esta independencia crea otras condiciones, muy distintas de la planteada por Gómez y Hombrados, la elección de pareja con el fin elevar la posición social,. Si la protagonista quiere a un hombre a su lado es para sentir, desear y amar, tal como le han dicho que debe ser el amor. La independencia es fundamental para que ella se permita sentir el cuerpo y el deseo sin ninguna culpabilidad, pues no posee ninguna obligación ni deber hacia otros. En este caso, ella desea una satisfacción que no se supedita a lo económico. Para lograr comprender este deseo, se hace necesario que el amado no se encuentre dentro de los parámetros establecidos. Así se abona el terreno para pensar que la selección de pareja de Ana María se realiza por otra cualidad más corpórea, palpable y acariciable. Y qué mejor que una piel tersa para representar el deseo de este personaje femenino.

El deseo sexual se despierta en la protagonista desde el momento en que tiene su primer encuentro con el paciente:

Empezó a sentir las emanaciones que transmitía la piel pálida de esa espalda, como si bajo ella corriera un vendaval de fuego; sin proponérselo, contempló entonces los músculos aún vigorosos de su cuello y, cuando sintió sobre su mejilla el roce tenue de sus cabellos, ella recordó las largas caminatas por el bosque de pinos. (Guerra 1991, 59)

Esta experiencia pasional es ya una subversión del sentir de la mujer, porque rompe con “la idea [de] que mientras los hombres poseían pasión sexual, las mujeres estaban hechas para experimentar la ternura maternal y no el deseo sexual” (Kirkpatrick 1991, 18). Como se ve en la cita anterior, Ana María siente una fuerte atracción física hacia Guillermo que se narra evocando una sensualidad que la excita. La narración sin tapujos de las sensaciones de la protagonista amplía una visión sobre la sexualidad de la mujer. Y contribuye a la discusión acerca del deseo femenino, que se llevaba a cabo en la época, para desvirtuar lo que hasta hace poco era un tabú: la mujer ama con el cuerpo. Esta forma de amar se pone en evidencia en esta narración, que, además de contar que la reacción emocional del personaje femenino es corporal —gracias al cuerpo del otro se siente el propio cuerpo—, nos presenta el acto sexual desde el punto de vista de lo erótico, casi invisibilizando la penetración:

Entonces, en silencio, él le cogió el rostro con ambas manos y se hundieron en una mirada profunda que ella interrumpió para rozarle los labios y besarle las mejillas. Bajo la presión amorosa de sus dedos afiebrados, la espalda de ella floreció en una multitud de pétalos movedizos. Se entregaron a la ternura clausurando el flujo del tiempo, él palpando cada centímetro de su cuerpo como frente al hallazgo de un milagro y ella sumergiéndose en el vello castaño de su pecho, besando su vientre enjuto, hundiéndose entre sus muslos de adolescente, absorbiendo el sudor de su cuerpo como si siempre hubiese sido suyo. (Guerra 1991, 60)

Este tratamiento de lo erótico mezclado con el amor de una mujer y desde la perspectiva de la mujer valida el placer de acuerdo con otra visión, una visión que enriquece la sexualidad del ser humano. Como lo expone Elena Araújo al analizar este elemento en la

narrativa femenina de la época, se reivindica la caricia reconociéndola como clave de lubricidad y placer, “descartando de una vez por todas los ingredientes de dominación y de violencia con que se ha confundido la virilidad durante siglos, sirviendo de sustento al machismo” (81). El hecho de que se prescinda de un hombre maduro como amante enfatiza, aún más, lo anterior. En el fragmento del cuento, la descripción del cuerpo masculino no implica ni dominación ni violencia: “ella sumergiéndose en el vello castaño de su pecho, besando su vientre enjuto, hundiéndose entre sus muslos de adolescente” (Guerra 1991, 60); al contrario, crea una imagen de delicadeza que se logra gracias a la edad del joven.

Esta trasgresión refleja el cuestionamiento que para finales del siglo XX la mujer se planteaba frente a la sexualidad:

Tradicionalmente analizada y definida por los hombres, le han dado la primacía a la genitalidad, enfatizando la importancia de la penetración. [...] Sin embargo, actualmente el movimiento feminista y, a través de este, la mujer rechazan una visión tendiente a localizar la zona erótica exclusivamente en los órganos relacionados con la reproducción. El placer entre hombres y mujeres puede ser una exploración sin límite ni medida, tomando en cuenta el cuerpo en su totalidad. (Araújo 80)

Por lo tanto, el construir un personaje femenino que desea amar, donde el amor no está divorciado del sexo, no solo produce cambios en el género femenino sino en la forma como se ve la sexualidad, en general. Y con ello se producen también cambios en toda la estructura social. Porque, como se observa en este cuento, el deseo sexual no está limitado a un género sino que es un sentir, tanto en la mujer como en el hombre.

En conclusión, Lucía Guerra plantea varias cuestiones mediante la representación del personaje de Ana María. El primero tiene que ver con el concepto de amor como absoluto y como único medio de una mujer para ser feliz. El segundo, la reivindicación del sujeto de deseo femenino por medio de la selección de pareja Y el tercero, con la forma de presentar la sexualidad y el acto sexual desde la perspectiva de la virilidad. La autora hace este llamado: la mujer tiene la posibilidad de elegir lo que desea sentir. Pero si la mujer decide que la entrega total es la forma de realizarse y es la manera de ser, lo

que obtendrá a cambio es la muerte, no solo del cuerpo, sino del ser mujer y del ser sujeto. Y esta muerte es producida por ella misma, esta muerte es un suicidio.

4.2.2 Se puede vivir sin amor: “Una taza de té en Augsburg” de Marvel Moreno

Solo dos hombres habían contado en la vida de Miranda: Lucio Castro, su padre adoptivo, y Peter, un profesor de matemática de la Universidad de Massachusetts que había visto en ella algo distinto de la maniquí de moda. Ambos le habían brindado un afecto profundo, ayudándola a olvidar el pasado. Ambos le habían dado la cálida sensación de tener un apoyo cuando la tristeza le oprimía el corazón. Miranda no estaba segura de haberlos querido, pero su recuerdo se volvía más intenso a medida que pasaban los años y en torno a sus párpados aparecían los primeros hilos de la vejez. La muerte de su padre era previsible; el abandono de Peter, en cambio, se le antojaba, aún entonces, un enigma. A veces le parecía que el amor de Peter se había enfriado cuando ella le contó su viaje a Alemania, pero no llegaba a comprender las razones de su rechazo, silencioso y definitivamente irremediable. (Moreno 224)

Una huérfana alemana llamada Miranda es adoptada por Lucio Castro, un multimillonario venezolano que desea una niña de ojos azules y cabello rubio. La belleza de Miranda le ofrece ciertas ventajas, como la de ser modelo, espacio ideal para acceder a las mujeres lesbianas que ella desea. Sufre solo una decepción, pero no es por amor, sino por orgullo, pues no conocía el amor. Luego, estudia psicología, y entonces se encuentra con Peter. Estudiando se da cuenta de que ella no puede ser una huérfana de la guerra — como se lo había dicho su padre adoptivo—, así que utiliza todas las influencias y el dinero que tiene para encontrar a su madre, Frieda. Por eso viaja a Alemania. Su madre no pudo reponerse de la pérdida de la niña y decidió quedarse en la completa soledad. Se encuentran las dos mujeres. Miranda no le dice que es su hija; simplemente toma una taza de té con ella y se va. Frieda queda peor de lo que estaba, pues presintió el lazo de sangre, pero Miranda es contundente y fría en sus respuestas, con lo cual agota todas

las esperanzas de la anciana. Y es después de contarle a Peter este encuentro que él se va de la vida de Miranda.

Interesante personaje el de este cuento. Empiezo con el inicio del fragmento citado en el que la narradora nos dice que Lucio y Peter son los dos hombres que habían contado en la vida de Miranda. Puede decirse que Lucio y Peter son las dos únicas *personas* que contaron en la vida de Miranda. Nadie más le importó, excepto ella misma. Sí, tuvo otras relaciones íntimas, con mujeres y hombres, pero ninguna le dio lo que ellos: un “afecto profundo” que la ayudó “a olvidar el pasado” y “la cálida sensación de tener un apoyo cuando la tristeza le oprimía el corazón”. A pesar de esto, “no estaba segura de haberlos querido”; “no había en ella el más leve rastro de afecto, pero sí de desdén. Miranda no amaba a nadie” (Moreno 223). El amor no es su principal sentimiento. Es más, la narración carece de expresiones acerca de los afectos de la protagonista, por lo que se crea una imagen de insensibilidad.

Para entender el desdén de Miranda es preciso observar ciertas características que marcan su personalidad. Primero, la belleza. Segundo, es adoptada y eso hace que no tenga una madre biológica, pero tampoco tiene una adoptiva. Tercero, su orientación sexual: ella es lesbiana.

Con respecto a lo primero, puede decirse que Peter “había visto en ella algo distinto de la maniquí de moda” (Moreno 223); fue la única persona, en la vida de Miranda, que se mantuvo a su lado por razones que no fueron su belleza. La única. Sin embargo, la belleza fue la salvación de Miranda, “una niña adoptada por el color de sus ojos” (227). La posibilidad de salir del orfelinato se la brindó “el antojo de Lucio Castro, quien ya entrado en años (...) resolvió un buen día adoptar a una niña, con la condición de que fuera rubia y de ojos azules” (224). Gracias a sus atributos físicos, su padre adoptivo “se prendó de ella, quedó fascinado por la hermosa niñita de cabellos rubios que lo miraba con devoción pero no sin arrogancia” (225), dando la posibilidad de responder a las aspiraciones de él para que la protegiera por siempre. Fue gracias a Lucio que Miranda descubrió “que poseía algo raro y de valor: la belleza europeizada. Eso le daba ahora una gran confianza en sí misma y la hacía mirar el mundo de modo diferente” (225).

Su belleza europea le posibilita el cambio de posición social, la saca del orfelinato y la conduce a una mansión; además, la conciencia del valor que su físico le otorgaba dentro de la sociedad hace que ella se vea en un lugar de superioridad frente a otras personas, y sobre todo frente a otras mujeres. Esto genera, de un modo u otro, el desarrollo de un carácter frívolo y representa un cambio trascendental en su personalidad. Tanta es la confianza en sí misma que surge un narcisismo. Esta condición psíquica es expuesta por Gilles Lipovetsky en su libro *El imperio de lo efímero*, donde muestra que la importancia de la belleza física a finales del siglo XX crea un tipo de narcisismo:

Narcisismo analítico que se debe esencialmente a la fuerza preponderante del código de la belleza femenina: el valor otorgado a la belleza femenina da lugar a un inevitable proceso de comparación con las demás mujeres y a una observación escrupulosa del propio físico en función de unos cánones reconocidos, una evaluación sin concesiones referida a todas las partes del cuerpo [...] la celebración de la belleza física femenina no ha perdido nada de su fuerza de imposición y, sin duda, se ha reforzado, se ha generalizado y universalizado. (154)

Miranda sufre de un narcisismo analítico del que sale victoriosa. Ella era la imagen universalizada de la belleza femenina; de ahí que fuera “la maniquí de moda” y que “cuando entraba a un restaurante la gente enmudecía de inmediato, siguiéndola con una mirada de deslumbrado asombro. Su presencia en Park Avenue creaba problemas de circulación porque los automovilistas, encandilados por su belleza y la tranquila insolencia de su paso, disminuían la velocidad” (Moreno 223). Esta condición de modelo de belleza, el verse admirada por donde pasara o en donde estuviera, genera tal sobrevaloración de su ser que afianza su desdén hacia el amor.

Como resalta Lipovetsky, la exaltación de la belleza femenina no solo afecta la visión de la estética sino que tiene un gran efecto en lo cultural, así como en lo psicológico de las personas, que pueden sentirse muy aceptadas por sus atributos físicos o pueden estar buscando permanentemente parecerse al modelo establecido. En el caso de Miranda, prevalece el primer efecto; su belleza le genera beneficios, como el de incursionar en el modelaje: “volverse maniquí acariciaba su narcisismo y le ofrecía un terreno de caza ideal” para liberar sus orientaciones sexuales (225). Y ser “una de las modelos más

cotizadas de los Estados Unidos” (223). Su rostro y su cuerpo son la imposición del canon estético, lo que la posiciona como *top model*.

En la elección de la protagonista por ser modelo coexisten dos perspectivas diferentes: una explícita, que pertenece a la imagen de la mujer como objeto de deseo sexual, máxime cuando posee los atributos físicos acordes con el canon de belleza del momento – en este caso la belleza europea-. Por este lado, Miranda es una mujer que encarna la idea de la psicoanalítica freudiana según la cual el deseo femenino es deseo de ser deseada, lo que configura su narcicismo y restringe su capacidad de desear por y para sí misma (Mirizio 99).

Pero esta misma condición es la que le permite ser. Y aquí se presenta la segunda perspectiva, que es implícita, porque su belleza le ofrece “un mundo donde sus deseos se volvíen realidad apenas los formulaba” (Moreno 225). Así, Miranda empieza a aprovecharse de su condición de objeto de deseo para ser sujeto que desea. Contra todos los pronósticos, ella aprende y supera todas las dificultades que la sociedad le impone y logra liberarse de la dominación patriarcal: “cuando Lucio Castro falleció, conocía a fondo la trama de sus asuntos y supo librarles un combate sin cuartel a los parientes de su padre que intentaban anular el testamento” (223).

Sí, Miranda es una mujer que, además de bella, es astuta e inteligente: “Ella, considerada por sus profesoras del orfanato como retrasada mental, aprendió a leer y a escribir el español en menos de seis meses” (226). Estas características tienen la clara intención de derrumbar el mito popular de nuestra sociedad según el cual las mujeres de extrema belleza son de escasa inteligencia. La incongruencia implícita entre el contexto social —donde una modelo es una mujer que no posee destreza en otros campos, un simple maniquí— y la situación observada dentro de la narración —donde la modelo posee otras destrezas, donde no es un simple maniquí— empieza a vislumbrar una representación irónica del estereotipo de la *top model*, de la mujer bella o del “bello sexo”.

Segundo, aunque el trabajo de top model genera en Miranda Castro la frivolidad, la confianza en sí misma y la arrogancia, esto no alcanza a explicar su desdén hacia el

amor: “El contenido de la palabra amor le era desconocido” (Moreno 227). Como se lee, su posición frente a este sentimiento no es de evasión o rechazo; creo que de lo que se trata es de indiferencia con cierta ignorancia. Miranda Castro no comprende en qué consiste el sentimiento del amor, porque, aunque posea las facultades para entenderlo, nadie le enseña.

Su niñez fue una constante ausencia de amor; como ya lo dije, Lucio Castro la admiraba por su belleza; luego, el carácter e inteligencia de ella hacen que esa admiración se conserve. Pero no fue el amor por la niña lo primero que se despertó en él. Lo mismo pasó con sus parejas, que “la consideraban como objeto de colección” (Moreno 226). Él único que vio en Miranda a un ser humano fue Peter; los demás la veían como un maniquí. Esto supuso para ella una vida alejada del cariño.

Si se destaca que su entorno afectivo estaba formado por figuras masculinas, y se recuerda que en nuestra cultura el desarrollo y la educación de la sensibilidad humana se destina a la mujer, especialmente a la madre, se puede encontrar un factor más contundente para entender la indiferencia sentimental de Miranda. La protagonista de esta historia no tiene ninguna mujer cercana, ni siquiera conoce a su madre biológica, es huérfana. Su madre adoptiva es una figura, si no inexistente, sí negativa: “temía perderse entre la gente si acompañaba a su madre a hacer compras y temía más aún quedarse a solas con esa mujer que la miraba sin el menor asomo de confianza” (Moreno 226). Esto es lo único que la narradora nos cuenta de la madre adoptiva de Miranda, una imagen más bien perjudicial que acrecienta los vacíos y miedos de la niña.

Betty Osorio dice que “Miranda crece sin tener una imagen materna; para ella no existe un sistema de representación que la ubique en un espacio subordinado” (6). Estoy de acuerdo: es innegable que ella carece de esta imagen y, por lo tanto, no tiene ningún referente que le enseñe las conductas establecidas para la mujer ni que le demuestre afectos y sensibilidad amorosa. Al no poseer una madre, no existe un sistema de representación, que no es solo del espacio subordinado, como dice Osorio, sino de la imposibilidad de seguir un modelo, en este caso el de sexo amante. Si bien la falta de madre crea una inexistencia de representación que la aleja de ser una mujer pasiva, también la aleja de ser altruista y dadora total de afecto. Por eso, “el contenido de la palabra amor le era desconocido” (Moreno 227).

Se podría determinar que, dada la falta de una madre, la vida de este personaje femenino no gira alrededor del amor. El amor es un sentimiento que no conoce y que no le falta. Por lo tanto, tampoco siente compasión alguna por nadie: “En ningún momento le vino la idea de revelar a su madre la verdad, de darle la alegría de saberla viva y gozando de una situación privilegiada” (231). La sensibilidad afectiva, para ella, es un sinsentido innecesario. Miranda ve a su madre sin amargura, sin resentimientos, simplemente no siente. Peter quiso saber si le había contado a Frieda, su madre biológica, que ella era su hija “La pregunta de Peter y su aire consternado dejaron a Miranda perpleja. No entendía su reacción ante un relato tan banal. Había viajado a Alemania para conocer a su madre [no para que ella conociera a su hija], la había visto y sopesado. No había más vueltas que darle” (232). Por esta razón, a Miranda no le importa nada más de su madre, solo tenía curiosidad de conocerla. Y la falta de ella es la principal causa de que no posea sentimientos, de que no le importe nada más.

De una manera un poco más simple, se podría llegar a pensar que la cuestión es que, al no tener ninguna imagen femenina en su desarrollo, ni poseer una madre, Miranda está imposibilitada de aprender o interiorizar conductas destinadas al género femenino como el amor hacia los demás, el altruismo, la entrega, el sentimiento maternal. Y, al tener el referente masculino de Lucio Castro, ella solo aprende los comportamientos destinados a este género y se adecúa a ellos. Esto hace pensar en el efecto que la falta de la figura materna causa en la psique de una mujer. Pero, también, en que el género sexual es un constructo del entorno, de la cultura, y no un instinto biológico.

Tercero: Hasta aquí se puede pensar que la principal intención de este personaje es validar dos imágenes estereotipadas de la mujer: la de objeto sexual —con las cualidades físicas y la profesión de la protagonista— y la de madre como el ser que forja las almas —al ser esta la principal razón por la que Miranda es insensible—. Pero falta una cualidad, que cambia en extremo esta interpretación: ella es lesbiana. Algunas características de este ser homosexual indican que la intención se acerca más a destruir que a validar ciertas imágenes de mujer del sistema social de finales del siglo XX.

Al iniciar la narración, Marvel Moreno nos presenta una historia que “podría repetir el estereotipo de la mujer objeto del deseo masculino, pero sorpresivamente el cuento deconstruye la imagen, pues a Miranda le gustan las mujeres y acepta la condición sin ninguna culpabilidad. Es hermosa y lesbiana” (Osorio 6).

Una vez ganada la batalla jurídica, Miranda se fue a New York y se inscribió en una agencia de modelos. Había cumplido veinte años y tenía conciencia de ser lesbiana. Siempre había ocultado esa particularidad para no chocar a su padre ni darles motivos de crítica a quienes reprochaban a Lucio Castro el haberla adoptado. Volverse maniquí acariciaba su narcicismo y le ofrecía un terreno de caza ideal. Le gustaban las mujeres pero no podía establecer con ellas ninguna relación afectiva. El contenido de la palabra amor le era desconocido y bastaba con que una de sus amantes se mostrara posesiva para que la dejase en el acto. Las manifestaciones de ternura se le antojaban ridículas. A Miranda le excitaba seducir, allanar las resistencias, vencer el pudor. Dejaba de lado a las mujeres demasiado fáciles o a las que tenían un carácter similar al suyo. (Moreno 227)

Es en este fragmento donde el lector se entera de la inclinación sexual de Miranda. La narradora nos explica por qué hasta ese momento no se había dicho nada al respecto y reconoce una problemática de represión de esta conducta y de discriminación hacia ella: “Siempre había ocultado esa particularidad para no chocar a su padre ni darles motivos de crítica a quienes reprochaban a Lucio Castro el haberla adoptado” (227). Si la protagonista hubiera “salido del closet” antes de la muerte del padre, esto le habría traído muchos problemas a él y a ella. Este hecho indica que, al morir el padre, muere la represión patriarcal y Miranda logra su liberación sexual, que no está nada separada de la liberación como sujeto, pues, paralelamente, logra una gran independencia social y económica: ha ganado la batalla jurídica y decide a lo que se quiere dedicar.

Con el inicio de este fragmento se puede interpretar que Moreno cuestiona el hecho de que la mujer esté subordinada al sexo masculino debido a la preocupación de ser aceptada por este. Al morir el padre, el interés por el sexo opuesto y su consecuente aceptación se extingue. Ahora, la preocupación por la aprobación del sexo opuesto es nula para Miranda; de ahí su liberación como sujeto.

Aunque la protagonista es lesbiana y aunque la narración se produzca en el momento en que se lucha por el reconocimiento positivo de esta orientación²², la pretensión del cuento no es la de reflexionar acerca del homosexualismo. Como dijo Osorio y como se constata en el fragmento, la protagonista no sufre conflictos por esta inclinación, no siente culpa: “Había cumplido veinte años y tenía conciencia de ser lesbiana” (227). El personaje lésbico en esta historia sirve, más bien, para poner en evidencia la incertidumbre del concepto de individuo femenino heterosexual derribando la homogeneidad atribuida al colectivo de género.

La protagonista es alguien que carece de sentimiento, especialmente de amor, y es un sujeto femenino que no está dentro de los límites del deseo que debe sentir una mujer sino que los sobrepasa al desear individuos de su mismo sexo. Pienso que en la configuración de este personaje se interpelan las definiciones estereotipadas del ser mujer. Como se dijo anteriormente, Miranda logra la liberación con la muerte del padre y logra situarse fuera del binomio, porque su conducta ya no está condicionada por el hombre. Al ser lesbiana, no está dentro de lo que se considera que debe ser una mujer.

Este cuestionamiento del ser mujer no estaría alejado de lo que en los años ochenta se consideraba que querían conseguir los movimientos lésbicos. Úrsula Linnhoff nos dice que, a partir de los años setenta, surgieron grupos de lesbianas que se basaron en las teorías de las feministas radicales y según las cuales “el lesbianismo ya no se reduce a un comportamiento sexual, sino que pasa a ser una rebelión psicológica específica de las mujeres contra el rol que les asigna la sociedad machista” (43). De este modo, al observar los principales postulados de esta concepción del lesbianismo, se pueden encontrar vínculos con el personaje de Miranda Castro: “Una vez ganada la batalla jurídica, Miranda se fue a New York y se inscribió en una agencia de modelos”, “Había cumplido veinte años y tenía conciencia de ser lesbiana”. Estas acciones representan la aceptación de su orientación sexual y con ello la liberación del binomio hombre/mujer.

²² “Fue en contacto con los movimientos de liberación femeninos, que a su vez y en parte habían surgido a raíz de los movimientos para los derechos civiles como a partir de los años 70 surgieron en los EE.UU y en la mayoría de los países europeos numerosos grupos de lesbianas. Como punto de partida de sus concepciones ideológicas tenían a su disposición las declaraciones teóricas de los grupos feministas radicales” (Linnhoff 43)

Esto concuerda con la idea de “que un lesbianismo consciente debería proporcionar a la mujer una nueva forma de verse a sí misma, que ya no estuviera determinada por su dependencia de los hombres” (Linnhoff 43).

Adicionalmente a esto, la incursión en el modelaje, un espacio donde se agrupan las mujeres y del que Miranda es conocedora, “le ofrecía un terreno de caza ideal” (Moreno 223). También le ofrecía un lugar en el “que sólo las mujeres podrían transmitirse mutuamente esa nueva forma de comprenderse a sí mismas” (Linnhoff 43). Este lugar, donde sostiene relaciones personales con sus compañeras, le ayuda a determinar lo que le gusta y el papel que desea asumir en una relación de pareja. Comprende que no le agradan las conductas que se denominan femeninas, como el amor, la ternura, la sumisión; sino lo contrario: seducir, allanar resistencias, vencer el pudor. A Miranda le gusta conquistar, no ser conquistada.

El último aspecto que menciona Linnhoff sobre las características que alejan el lesbianismo de los esquemas establecidos para el ser mujer es “que la revolución de las mujeres lesbianas sería una revolución orgánica y cultural, caracterizada por el hecho de que en ella la relación primaria sería la de la mujer con mujer, y no la de la mujer con el hombre” (44). Nuestra protagonista entabla relaciones con mujeres u hombres indiferentemente, pero la narradora deja claro que cuando Miranda se acerca a un hombre es porque ha tenido una mala experiencia con las mujeres. Esto significa que su relación principal es con las mujeres. Pues el sexo opuesto no le genera ningún afán. Ella “se había casado por despecho con un millonario norteamericano” (Moreno 223).

En relación con este último aspecto se perciben otras oposiciones con respecto a lo establecido para la mujer. Se puede evidenciar que, al construir un personaje lésbico, se niega que la mujer tenga como fin único la reproducción de la especie. Tener hijos no es una preocupación. Por lo tanto, se escapa del deber ser materno del que se habló en el capítulo 2. Esta orientación también cuestiona que el placer sexual esté limitado al contacto con el sexo opuesto, que se basa en la penetración.

En vista de todo lo anterior, se puede entender que el diseño de un personaje lésbico que no se adapta a los lugares asignados a la mujer y que en su vida privada no sigue ninguna de las conductas establecidas para el género femenino busca “incorporar y

desarrollar una reflexión crítica sobre la sexualidad. Más aún, no solamente sobre, sino también *en* la sexualidad, *por* la sexualidad y *desde* la sexualidad, entendiéndola tanto como una práctica erótico-sexual como una postura política” (Torras 123).

Sumando todas las características de este personaje, a quien su belleza le ha dado una posición de reconocimiento social, quien no posee la, supuesta, inclinación natural de dar amor y quien está por fuera del binomio hombre/mujer, se llega a la imagen de un individuo de contrastes y contradicciones. Pero la contradicción no le compete a Miranda, ella no tiene ningún conflicto sobre su identidad; aquí, la contradicción es planteada por la autora. El recurso de la ironía se posiciona en el personaje, irónico en esencia, que al estar dentro de un contexto discursivo donde la condición base de ser mujer es su ser sentimental y romántico, dador de amor, presenta una incoherencia al configurar una mujer que no posee sentimientos amorosos y, por lo tanto, no se entrega a ningún ser. Es la escritora quien emite el enunciado y resalta esta característica paradójica que crea lo irónico del personaje. Y es así como nos encontramos con una mujer que es objeto de deseo de todos los hombres, pero que es un sujeto sin amor.

La ironía va más allá. Más adelante, cuando el lector se entera de que la protagonista escoge esta profesión por unas razones egocéntricamente argumentadas. Miranda es lesbiana. Esta decisión profesional provoca unas condiciones que se oponen al sentido general del por qué de ser modelo. Su intención es usar su imagen y belleza para beneficio exclusivo de sus intereses personales, que, incluso, están en contradicción con los de la sociedad. Ella no desea servir a los hombres, ella quiere hacer uso de ese espacio para satisfacer su placer sexual con las mujeres. Esto reitera el hecho de que Miranda es un sujeto que rompe los parámetros establecidos.

Miranda Castro, toda ella, es ironía. Si es lesbiana, independiente económicamente y, además, indiferente hacia lo sentimental, Miranda es la ironización de cada una de las estructuras socialmente establecidas para la mujer actual. Porque es completamente libre con respecto a los parámetros que le imponen un actuar, una forma de ser mujer. Apela al límite de la diferencia y combate para ser reconocida por los demás, como sujeto con posibilidades femeninas diferentes de lo establecido.

Si la sociedad la rechaza, como sucede al final del cuento con el profesor de matemáticas y todas las personas que escuchaban el encuentro de Miranda con su madre, a ella poco le importa, porque es un individuo libre de cualquier tipo de ataduras.

4.3 Para concluir

En este capítulo se puede observar cómo la cultura de masas, el cine, la publicidad y la homogenización que comienza para de finales de siglo XX influyen notablemente en las representaciones del personaje femenino en los cuentos de estas escritoras. Es importante recordar que después de 1970

el movimiento feminista, el movimiento ecologista, los movimientos de defensa de los derechos humanos y los derechos de los animales, el movimiento gay: todos ellos saltaron al escenario y comenzaron a atraer la atención pública. Parecía que todo el mundo reclamaba el derecho a ser reconocido. La gente salía del armario, abría las puertas, echaba abajo vallas y barricadas, se abría paso hasta los micrófonos y las cámaras, en un subidón de adrenalina colectivo cuyo único propósito parecía ser a veces el de eliminar cualquier tipo de límite o frontera. (Rifkin, 12)

Y es, tal vez, gracias a todos estos movimientos que las escritoras sienten una necesidad de representar en sus cuentos esos cambios. Lo interesante es que la preocupación de las dos autoras se concentra en las conductas que la mujer ha llegado a adoptar a causa de ese “subidón de adrenalina colectivo”. El centro de sus narraciones es el personaje femenino enfrentado a una libertad que el movimiento feminista, especialmente, le ha otorgado. Una libertad de acuerdo con la cual las protagonistas son sujetos de acción y están enfocadas en la consecución de sueños, deseos y proyectos que solo ellas luchan por alcanzar.

Pero en cada una de las historias se lee una especie de temor por el efecto de homogenización que la “eliminación de fronteras” pueda producir en la psique femenina al estar acompañado por la consolidación de la cultura de masas. Una cultura que encuentra su mejor aliado en los medios de comunicación, principalmente el cine, la televisión y todo su aparato publicitario.

Es así como podemos ver que, aparte de la agrupación ya expuesta de los cuentos, existen otros aspectos que tejen una red entre todas las narraciones y que apunta hacia esta preocupación por la homogenización de la mujer. Por ejemplo, “Una taza de té en Augsburgo”, de Marvel Moreno, dialoga con “Travesías”, de Lucía Guerra, al inclinarse por evidenciar el artificio de la imagen femenina que surge y se promulga en esta época a través de los medios de comunicación. “Amar muriendo” y “El encuentro” presentan un constructo de hombre relacionado con la forma de amar que los boleros y las películas propagan como el ideal que la mujer puede llegar a encontrar.

La forma como los personajes asimilan esta nueva cultura implica otra coincidencia: al ver que la realidad no se parece ni a lo que promulgan las pantallas, ni a lo que se escucha en la radio, ni a lo que se ve en las revistas, se produce una desilusión que, posteriormente, se convierte en evasión. En este escape, se construye una imagen del deseo, propia o imitada pero siempre fantasiosa, que se persigue, sin tregua, hasta la muerte.

Ramona Lagos, refiriéndose a la colección de Lucía Guerra, dice algo al respecto que también podría decirse con respecto a la obra de Marvel Moreno:

Frutos extraños incorpora el contexto histórico-político de las dos Américas, la hispana y la anglosajona, espacios que a pesar de sus notables diferencias exhiben un obstinado registro común negativo: las más diversas y a veces secretas formas de la violencia y el horror, explorados por Lucía Guerra desde una perspectiva feminista y en espacios narrativos donde sus personajes sobreviven aferrados obsesivamente a un sueño de felicidad alienada que les destruye; o que, en el mejor de los casos, los convierte en testigos lúcidos del contexto histórico social, de sus diferentes formas de aniquilación; o de maneras de amar filial, y fraternalmente. (163-164)

Pero hay algo más. En estas historias, el amor se presenta acompañado del deseo físico, de una liberación del cuerpo según la cual es lícita la atracción y el sentimiento. Cada una de nuestras protagonistas consigue pasar por la sensualidad y el erotismo sin sentimiento de culpabilidad o impureza a causa de su pasión. Ana María y Miranda

desean tocar un cuerpo suave y bello. La primera elige a un joven adolescente; la segunda elige a la mujer. En “Travesías”, ella prefiere ser objeto de deseo, solo de deseo; no quiere ser tocada ni desea tocar, solo quiere ser mirada y admirada por los demás, lo que se puede comprender como un narcicismo. Y, por último, Lucía, enamorada de su actor, lo desea y conoce el erotismo y el sexo por medio de las fantasías.

En definitiva, en estas narraciones las escritoras construyen una representación de lo que ellas leen y del mundo en el que viven. Hay posibilidades de independencia, autonomía e identidad; pero también hay peligro de dependencia, sumisión y homogenización, estructuras que requieren ser cuestionadas. Los personajes femeninos de estos cuentos dan cuenta de ese cuestionamiento a una sociedad cada vez más consumista, donde la mujer puede ser un producto más a la venta y donde también puede ser la mejor clienta. En ellas “perdura, sin embargo, la categoría de mujer como una construcción imaginaria escindida entre lo deseado y lo temido, como un objeto anclado en la imaginación y en la prescripción” (Guerra 1994, 13). Marvel Moreno y Lucía Guerra exponen este peligro y lo hacen seguras de que su voz será escuchada, porque para finales del siglo XX las mujeres se preocupaban por saber lo que decían de ellas mismas.

Conclusiones

En las narraciones breves, encontré que los relatos muestran momentos cruciales para la vida de las protagonistas. La escritora crea situaciones extremas en las que la protagonista debe tomar una decisión inmediata, una determinación de la que depende su destino dentro de la sociedad. Este aspecto me resulta seductor, por permitir cuestionar las condiciones en las que estas protagonistas se encuentran y ofrecer unas posibilidades de cambio en la vida de ellas. Los rumbos que prefieren estos personajes son tan diversos como las situaciones a las que se enfrentan. En la mayoría de los casos, son mujeres irreverentes e iconoclastas. La oscilación entre lo que ellas quieren para sí y lo que la sociedad reclama de ellas crea una atmósfera de tensión que caracteriza a este género literario. Pero la tensión aumenta en la medida en que, estas situaciones, nos remiten experiencias que hemos visto o vivido. Es decir que resulta imposible, para una lectora mujer, como yo, no establecer una conexión directa con la realidad de la mujer latinoamericana.

Entonces, considero que se hace necesario, no solo posicionar las voces de las autoras estudiadas en el lugar al que pertenezca, sino conocer esas voces, cómo y por qué se producen. Es claro que en estos cuentos, las escritoras expresan sus identidades de mujeres latinoamericanas y configuran unas posibilidades de cambio por medio de sus personajes. Pero, las escritoras no son las únicas que necesitan expresarse desde el punto de vista de su identidad, sino que nosotras las lectoras debemos leer esta transformación para también identificarnos. Analizar, estudiar, escudriñar, la escritura de las mujeres que han contado sus experiencias en tanto mujeres, es importante para que la sociedad avance. Es conocer otra realidad de las tantas que conforman el mundo.

Como se pudo observar en los tres capítulos anteriores, cada uno de los personajes femeninos, del corpus de cuentistas hispanoamericanas estudiadas, lejos de ser

imitación de algún estereotipo de mujer, son representaciones de una multiplicidad del ser femenino. La multiplicidad se nota, incluso, dentro de las producciones de una misma escritora. Es Laura, la ama de casa y madre de nueve hijos que quería ser poeta; es Esmeralda Loyden, la polígama angelical; Amanda, quien no quiere seguir una relación con un hombre intermitente; Ana María, médica enamorada de un adolescente; Miranda Castro, modelo lesbiana, totalmente autónoma. Hasta las innominadas, de los cuentos “Palabra asesino” de Luisa Valenzuela y “Travesías” de Lucía Guerra, poseen cualidades diferenciadoras y distintivas que las determina: la primera, una escritora que se enamora de un asesino; la segunda, una soñadora que desea ser artista de Hollywood. Si bien pareciera que ellas son únicas, y lo son, dentro del objeto literario, pero recogen experiencias múltiples que están mostrando la pluralidad de las formas de ser mujer en Hispanoamérica.

Así, se reconoce que cada escritora “recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido” (Bajtín 14) que determina la estructura del cuento. De manera que, la autora ha seleccionado los elementos y la forma de creación para esta totalidad, que, intrínsecamente, está relacionada con las discusiones socio políticas que las últimas décadas les impregnaba.

Gracias a esta construcción es que cada una de las narraciones conforma una totalidad de sentido basado en su protagonista femenina que las hace únicas. Por eso, no se pudo establecer un análisis comparativo entre las narraciones, sino relacionar ciertos puntos de encuentro entre cada relato. Ese único, no está por fuera de un orden social y son las representaciones de unas condiciones de la cultura latinoamericana. Esa multiplicidad indica un rompimiento con los parámetros establecidos a la imagen de mujer. En el capítulo dos, los personajes de Elena Poniatowska presentan los conflictos que se pueden dar al considerar la maternidad como un proyecto de vida totalizador de ser mujer. En el capítulo tres, Luisa Valenzuela nos muestra unas protagonistas que reflexionan sobre su relación de pareja, el lugar que cada uno de los géneros -masculino y femenino- ocupa dentro de ella y, validan al cuerpo como una forma de conexión entre la mujer y el contexto. Ya en el cuarto capítulo, Marvel Moreno y Lucía Guerra representan el signo mujer enfrentándose a los cambios que trajo la cultura de masas y

la consolidación de los medios de comunicación como la principal forma de relación humana. El análisis de los personajes, culmina con una representación que rompe todos los parámetros de lo asignado al género femenino, Miranda Castro, instaura la discusión, de una manera más explícita, sobre el concepto de mujer y lo que es políticamente aceptable para la cultura tradicional según el género sexual.

En este sentido, al analizar cronológicamente la producción cuentística, se advierte cierto desarrollo del tema femenino en paralelo a las discusiones del movimiento feminista. Primero, el romper con el determinismo biológico como única función de la mujer en la sociedad. Segundo, la consigna de lo personal es político y la valoración de la sexualidad femenina. Tercero, el cuestionar la imagen de la mujer como objeto sexual y la desnaturalización de la heterosexualidad como única forma de orientación sexual. Teniendo en cuenta la relación entre las cuestiones del movimiento y los temas de los cuentos, se puede determinar que las escritoras dialogan con las nociones culturales de ser mujer y la forma cómo éste va enfrentando las transformaciones culturales que corresponden a un posicionarse dentro de un colectivo con intereses propios.

En este muestrario de cuentos de diferentes escritoras que se inscriben o no como feministas, hay un afán por experimentar e indagar en otras formas de ser mujer. Considero que, dada esta circunstancia, esta preocupación es una experiencia colectiva presentada en las últimas décadas del siglo XX. Y gracias a esas situaciones históricas y literarias es que producen lo que llamo el cuento femenino latinoamericano de finales de siglo XX.

Es así, como las escritoras se posicionan dentro de una situación comunicativa estableciendo un eje diferenciador con los escritores contemporáneos. Las autoras desde ese lugar de diferenciación adquieren una forma propia de expresión que construyen como respuesta a su relación con la sociedad dominante. Esta condición las ubica dentro de una cultura, exclusiva de la mujer, como lo planteé en el primer capítulo. Recordando que esta cultura se “funda en las relaciones entre las mujeres escritoras y el contexto social en el que viven, no se refiere a una actitud sexual innata sino a las maneras en que la mujer escritora adquiere conciencia de sí misma y a cómo traduce su experiencia en forma literaria, en el aquí y en el ahora” (Meza, 26).

Quiero en esta parte final del trabajo explicitar algunos puntos de contacto entre las representaciones de mujer dentro de los cuentos, que validan la categoría de Cuento femenino latinoamericano.

Para empezar y como lo expuse anteriormente, en el final de siglo XX las escritoras por medio de sus obras, en este caso de narrativa corta, enfatizan en la no unificación de la imagen mujer. Así como, la no imitación de representaciones ya preestablecidas por la cultura tradicional. En esta postura se constata una conciencia e intención por mostrar la posición desde donde emiten el texto. Es decir, en dejar claro que quien emite el mensaje es una mujer que tiene una experiencia, diferente de la del hombre, y, por lo tanto, tienen otros intereses al momento de expresarse.

El significar al personaje femenino en una multiplicidad casi que ilimitada de imágenes demuestra cierto interés colectivo por desvirtuar los esencialismos acerca del signo mujer. Lucía Guerra, al hablar de las mujeres que escriben los testimonios de las vivencias de nuestro género, dialoga con la cualidad que considero es la primera convergencia de las cuentistas de finales de siglo:

Todas estas historias de mujeres configuran un contratexto que hace estallar el signo mujer en una multiplicidad que no permite abstracciones ni esencialismos. La contribución del feminismo latinoamericano radica, precisamente, en su énfasis en una heterogeneidad, nunca ajena a los procesos históricos. Ser mujer en nuestro continente rebasa y excede aquellas construcciones culturales que intentan definir y fijar con la intención de mantener un orden. En estas últimas décadas, la mujer, como artesana de historias que se contraponen a la Historia oficial, ha contado cosiendo pedazos de tela en una arpillera, o escribiendo con letras de imprenta su denuncia (Guerra 1994, 181)

Esta conclusión de Guerra es muy demostrativa para establecer que la época a la que pertenecen los personajes femeninos analizados en este trabajo, son una especificidad de la producción literaria femenina del continente. No se puede pensar que la multiplicidad en la construcción de la imagen mujer, en un mismo momento histórico y dentro de dos manifestaciones discursivas diferentes –novela y cuento-, sea una simple

coincidencia. Sino que es una respuesta de la literatura a las interpelaciones que realiza la sociedad determinada.

Es importante destacar que, en el momento de representar diferentes imágenes de ser mujer y usarlas para cuestionar las estructuras prevalentes de la época se hace necesario representar al hombre, también de forma diferente. Por eso vemos que los personajes masculinos que acompañan a nuestras protagonistas, rompen con el esquema del ideal de príncipe azul que promulga la sociedad. La mayoría de los personajes masculinos son opresores, van en contradicción ideológica con las protagonistas y se dejan llevar por las conductas de la sociedad patriarcal.

Otros puntos que tienen que ver con la construcción del mundo que las protagonistas reflejan, es que los temas narrados pertenecen a la esfera de lo que llamamos personal. El conflicto familiar²³, de pareja²⁴, de identidad²⁵ y de amor propio²⁶ son situaciones que se refieren directamente al individuo, que suceden dentro de un espacio privado, al que tienen acceso limitadas personas. La casa, el hogar, es el lugar personal por excelencia, y es un referente espacial utilizado en los cuentos. Pero, si bien las escritoras se refieren a él, no es donde se desarrolla de la narración. Toda la situación es relatada desde la psique de la protagonista de donde emerge y se desarrolla el conflicto que, luego, puede salir al exterior. Por ejemplo, en el cuento “Casita de sololoi” de Poniatowska el espacio físico en el que se desarrolla la historia es el trayecto de una casa a otra en huida y regreso. Pero el desarrollo de la trama sucede en la mente de la protagonista, y los espacios externos solo sirven para reforzar las cuestiones internas. Este aspecto, puede pensarse, como que estos cuentos poseen una fuerte carga psicológica que deja en un segundo plano los espacios físicos de la narración. Y, puede ser tomado, como otra particularidad de la cuentística femenina de la época.

Con lo anterior, el conflicto al ser algo que afecta la psique del personaje se transforma en un problema. A causa de esto, en las protagonistas se construye un sentimiento que

²³ “Casita de sololoi” y “De noche vienes” de Elena Poniatowska.

²⁴ “Ceremonias de rechazo” y “palabra asesino” de Luisa Valenzuela; “Amar muriendo” de Lucía Guerra y “El encuentro” de Marvel Moreno.

²⁵ “Travesías” de Lucía Guerra

²⁶ “Una taza de té en Augsburgo” de Marvel Moreno.

guía las acciones. Ellas son personajes que más que razonar lo que hacen es sentir. La reflexión –si se da- sobre su condición, se hace a partir de lo sensorial. Las protagonistas piensan en el sentir que las afecta, se interrogan, se inquietan desde los sentimientos: la desilusión, la inocencia, la sensualidad, el amor, la indiferencia. También se ve la sensualidad y el erotismo sin sentimiento de culpa y desde otra perspectiva como se analizó a profundidad, en los personajes de los capítulos tres y cuatro. En este sentido, lo sentimental es reevaluado por las escritoras.

Estos sentimientos, a veces, tienen explicación; pero, en su mayoría, son inexplicables e inexpresables. Característica que dificultó la interpretación por lo evidente que es la carencia de un concepto que ayude a comunicar algunos sentimientos femeninos. Este vacío lingüístico es presentado por Luisa Valenzuela y Lucía Guerra, tanto en sus narraciones como en sus postulados teóricos, expuestos en este trabajo capítulo tres y cuatro.

En ese sentido, se puede decir que las escritoras presentes aquí, consciente o inconscientemente, escribieron con el cuerpo; con el cuerpo de mujer. Como se expuso en el tercer capítulo, el concepto de escritura corpórea surge en los años ochenta como un eje diferenciador de la escritura femenina. Esta concepción, defiende la experiencia que posee la vida de la mujer en el campo sensorial, desde donde se representan los sentimientos que percibe como individuo inmerso en una sociedad. Y otras, sensaciones que, por medio de la escritura, emergen como un intento de nombrarlas. Los conflictos representados tocan el aspecto que desde el lugar de ser mujer, desde su ser ama de casa, o modelo, o escritora, desde ese cuerpo femenino y por ese cuerpo femenino es que la protagonista enfrenta las situaciones. El cuerpo femenino es el referente principal por el que se desarrolla la trama. Razón, por la cual, se mantiene o se aniquila, según la resolución del conflicto.

Además, como las acciones son la respuesta a reflexiones internas, entre el personaje y sus sentimientos, nada más interviene en su conducta. No existe el personaje consejero ni ayudante en la acción, son solo ellas con su situación personal. En estas narraciones existe una marcada inclinación por la soledad de las protagonistas. Empezando porque son mujeres solteras, sin hijos y económicamente independientes. Solo las protagonistas

de Poniatowska se mueven dentro de un círculo social explícito. Laura tiene esposo e hijos, el círculo familiar. Pero eso no significa que en su situación estos personajes la ayuden o apoyen. Solo tiene una amiga, pero sus consejos no surten ningún efecto en ella. Esmeralda, es juzgada y tiene adeptos pero la situación, la enfrenta sola. Ninguno de sus cinco esposos está allí para ayudarla.

En tercer lugar, la vivencia a la que se enfrentan estos personajes está basada en un anhelo. Es un anhelo íntimo que se contrapone al sistema social del mundo de las protagonistas y que, en todos los casos, impide la obtención. Para este aspecto, retomo a Lucía Guerra quien al reflexionar sobre la novela femenina expone: "El anhelo íntimo constituye, en efecto, el elemento configurador de estas novelas y es importante señalar que, en este sentido, comparte una característica muy propia de la narrativa femenina en general. La subjetividad de la realidad interior predomina en el mundo de la novela y lo objetivo o social existe de manera periférica y sólo en función de dicha subjetividad" (1981, 37). Las narraciones vistas aquí, cumplen, por decirlo de algún modo, con esta característica. Elemento que hace que estos personajes configuren una inadecuación entre ellas y la sociedad que habitan.

Estas cualidades, hasta aquí expuestas, permiten decir que el cuento femenino ofrece una visión de la mujer, nunca antes presentada dentro de esta estructura genérica, que nos adentra a su mundo íntimo y personal. Desde donde la protagonista enfrenta unos conflictos que, si bien son internos, son causados por agentes externos, específicamente, la sociedad de la que hacen parte.

Por último, hay una palabra que, para mí, une a todos los cuentos: cuestionar. En estas narraciones el personaje femenino no se presenta como un absoluto o como una imagen terminada. Al contrario, cada una es la protagonista de un momento en el que se cuestiona, por sí misma o por las condiciones externas, su conducta y su forma de ser mujer. Lo cual refuerza el diálogo directo con la discusión que presenta el movimiento feminista. Entonces, esta imagen de mujer en construcción viene a ser una especificidad de la época en la que se ha producido la obra. Y, por lo tanto, se consolida como una configuración discursiva dentro del género cuento latinoamericano. Pero, este cuestionamiento solo pertenece a las escritoras, los escritores del género masculino no se plantean esta cuestión. Por eso, al ser una especificidad de un colectivo que

determina una forma de hacer cuentística en una época delimitada, es que cabe la categoría Cuento Femenino Latinoamericano.

En definitiva, si se sigue viendo en la narrativa corta escrita por mujeres latinoamericanas de esta época que lo único que cambia es el género sexual del autor, seguiremos negando que la mujer tiene *otro lugar* en donde produce *otra forma de expresión* con *otros intereses* artísticos. La confluencia de la forma de expresión y el cuento de finales del siglo XX hacen de la cuentística femenina una forma literaria que se posiciona en los márgenes de dos espacios: el género sexual y el género literario. Estos le ofrecen a la mujer posibilidades de expresión nunca antes aprovechadas. Ella construye un nuevo paradigma en la literatura del continente, sin negar su lugar en la historia ni su experiencia interior. Lo que me permite decir que en esta época existe una producción que demuestra mi afirmación de la existencia de una categoría genérica denominada el cuento femenino latinoamericano. Lo he demostrado y probado.

Bibliografía

Textos primarios

Guerra, Lucía. 1991. *Frutos extraños*. Caracas: Monte Ávila.

Moreno, Marvel. 2001. *Cuentos completos*. Bogotá: Norma.

Poniatowska, Elena. 1979. *De noche vienes*. México: Era.

Valenzuela, Luisa. 1982. *Cambio de armas*. Hanover: Ediciones del Norte.

Obras citadas

Álvarez Botero, Jairo. 2010. *Nada es imposible: de la adversidad al triunfo*. New York: Author House.

Aragay, Mireia. 2000. "Feminismo o materialismo cultural ¿Enemigos o cómplices? En *Feminismo y crítica literaria*. Editado por Marta Segarra y Àngels Carabí, 43-69. Barcelona: Icaria.

Araújo, Helena. 1982. "Narrativa femenina latinoamericana". *Hispanamérica* 11(32): 23-34.

—. 1989. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Aristizábal M., Patricia. 2005. *Panorama de la Narrativa Femenina en Colombia en el siglo XX*. Cali: Universidad del Valle

Bajtín, M. M. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Baquero Goyanes, Mariano. 1998. *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.

Beauvoir, Simone. 1998. *El segundo sexo: los hechos y los mitos*. Vol. 1. Madrid: Cátedra.

Borrás Castanyer, Laura. 2000. "Introducción a la crítica literaria feminista". En Segarra y Carabí 13-29.

Camacho Delgado, José Manuel. 2006. "Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo". En *Cuadernos de Literatura*, Vol XI. No 20. Tomado de: <http://documents.mx/documents/la-mujer-fatal-en-la-literatura-del-fin-de-siglo-5b084b32bf57.html> Consultado el 23 de abril de 2015.

Cantero R., Ángeles. 2001. "El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán". En *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 21 (21). Tomado de: <http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>. Consultado el 22 de abril de 2015.

Carreño Bolívar, Rubí. 2010. "Entrevista a Lucía Guerra: Sobre escrituras, feminismos y academias". En *Nomadías. Revista del centro de estudios de género y cultura de América latina*, Nº 11, 211-225.

Chrzanowski, Joseph. 1996. "'Abrir brechas, destapar silencios'. Entrevista a Lucía Guerra". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25: 325-333. Conde, R., R. Peris y A. Valcárcel, eds. 2008. *Hacia una agenda iberoamericana por la igualdad*. Madrid: Siglo XXI.

Ciplijauskaitė, Birutė. 1988. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos.

—. 2004. "La figura de la mujer como encarnación de las añoranzas de la autora". En *La construcción del yo femenino en la literatura*, 125-144. Barcelona: Universidad de Cádiz

Collyer, Jaime. 1994. "El cuento en la era de la traición. Apuntes en torno a la narrativa chilena reciente". En *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, editado por Valcárcel, Eva. 111-122. La Coruña: Universidad da Coruña.

Crespo Jurdado, Alejandro. 2009. *El cine y la industria de Hollywood durante la guerra fría 1946-1969*. Madrid: Universidad Autónoma. Disponible en <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/2672/21927_crespo_jurdado_alejandro.pdf?sequence=1>. Consultado el 15 de marzo de 2016.

Durán-Cerda, Julio. 1980. "Esquema de la evolución del cuento en Chile". En *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, editado por Enrique Walker-Pupo, 296- 320. Madrid: Castalia.

Escobar Lastra, Carolina. 2012. "Lucía Guerra-Cunningham: crítica feminista entre la metrópolis y la arpillera". *Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas* 3: 1-9.

Femenías, María Luisa y Paula Soza Rossi. 2009. "Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres". *Sociologías* 21.11: 42-65.

Ferrero, Adrián. 2007. "'Usar el lenguaje es como cabalgar las líneas de fuerza que surcan el universo" Entrevista a la escritora argentina Luisa Valenzuela". En *Confluencia: revista Hispánica de Cultura y Literatura* Vol 23 No.1. 130-134

Fiscal Pérez, María Rosa. 1986. *De noche vienes o el despertar de la conciencia social de Elena Poniatowska*. Documento en línea. Tomado de <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa1986/files/FiscalPerezGavilanMariaRosa.pdf>. Consultado el 25 de abril de 2012.

Gallego Ayala, Juana. 1990. *Mujeres de papel de ¡Hola! a Vogue: la prensa femenina en la actualidad*. Barcelona: Icaria.

García, Flores Margarita, 2007. "Entrevista con Elena Poniatowska". En *Material de lectura*. Universidad Nacional Autónoma de México, 4-26. Tomado de: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf2/poniatowska.pdf>. Consultado el 27 de abril de 2012.

Gómez Buendía, Blanca Inés. 1997. "La palabra como reescritura del destino". En *La obra de Marvel Moreno. Actas del coloquio internacional*, ed. de Jacques Giraldo y Fabio Rodríguez Amaya, 1-6. Disponible en http://www.marvelmoreno.net/site/documents/works_about_books/gomez.pdf.

Consultado el 30 de noviembre de 2012.

Gómez-Jacinto, Luis y María Isabel Hombrados-Mendieta. 2011. "Análisis evolutivo de la diferencia de edad en la elección de pareja de los matrimonios celebrados en España durante el periodo 1976-2006". *Revista de Psicología Social*, No.26, 73-89. Disponible en http://webdeptos.uma.es/psicologiasocial/docs_mihombrados/analisis-evolutivo-de-la-diferencia-de-edad-en-la-eleccion-de-pareja-de-los-matrimonios-celebrados-en-espana.pdf. Consultado el 15 de marzo de 2016.

González, Patricia y Eliana Ortega, eds. 1985. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Huracán.

Guerra Cunningham, Lucía. 1981. "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina". *Hispanamérica: Revista de literatura*, Nº 28, 29-40.

—. 1994. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Bogotá: Casa de las Américas.

Hernández Guerrero, José Antonio. 2010. "El humor: un procedimiento creativo y recreativo". En *Literatura y humor estudios críticos*, editado por Ulpiano Lada y Álvaro Arias-Cachero, 43-56. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Hincapié, Luz. 2007. "Virgen, ángel, flor y debilidad: paradigmas de la imagen de la mujer en la literatura colombiana de finales del siglo XIX". *Tabula Rasa* 6: 287-307.

Jiménez Alatorre, Martín. 2006. "Las crisis económicas de México en 1976 y 1982 y su relación con la criminalidad". Documento en línea. Tomado de: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/jimenezw06.htm>. Consultado el 27 de abril de 2012

Kirkpatrick, Susan. 1991. *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra.

—. 2003. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Tr. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra.

Knibiehler, Yvonne. 1996. "Madres y nodrizas". En Turbert 1996, 95-118.

Lagos- Pope, María Inés. 1987. "Mujer y política en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela". En *Hispanica: Revista de literatura*. Nº 46-47, 71-83.

Lagos, Ramona. 2003. *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*. Buenos Aires: Cuarto Propio.

Laverde Ospina, Alfredo. 2009. "Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana". En *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión. Cuadernos de trabajo I*, editado por Olga Vallejo Murcia y Alfredo Laverde Ospina, 43-72. Medellín: La Carreta.

Leal, Luis. 1980. "El nuevo cuento mexicano". En *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, editado por Enrique Walker-Pupo, 280-294. Madrid: Castalia.

Linnhoff, Úrsula. 1978. *La homosexualidad femenina*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, Gilles. 1996. *El imperio de lo efímero*. Tr. de Felipe Hernández y Carmen López. Barcelona: Anagrama.

Mannarino, Juan Manuel. "Cuando el sueño americano se destruye desde adentro". Disponible en <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/70/39>>. Consultado el 4 de abril de 2016.

Maquieira, Virginia. 2008. "El Comentario". En Conde, Peris y Valcárcel 101-111.

Martínez Gómez, Juana. 1999. "El cuento hispanoamericano en el siglo XX: Indefiniciones". En *Anales de literatura hispanoamericana* 28: 267-282.

Mastrángelo, Carlos. 1993. "Hacia una teoría del cuento" En *Del cuento y sus alrededores*. Eds. Pacheco, Carlos y Barrera L., Luis. Caracas: Monte Ávila.

Mataix, Remedios. 2003. "La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX". En *Anales de literatura española*, Nº 16, 1-147.

Medeiros-Lichem. María Teresa. 2006. "La mala palabra". En *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*. 199- 230. Chile: Cuarto propio.

_____. 2015. "El inexorable oficio de nombrar: Cambio de armas de Luisa Valenzuela". En *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol 12, No 2. Documento en línea, <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/984/1019>. Consultado el 16 de diciembre de 2015.

Mendéz-Clark, Ronald. 1985. "La pasión y la marginalidad en (de) la escritora: Rosario Ferré". En González y Ortega 1985, 119-130.

Menton, Seymour. 1980. "El cuento de la revolución cubana: una visión antológica y algo más". En *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, editado por Enrique Walker-Pupo, 338-355. Madrid: Castalia.

Meza Márquez, Consuelo. 2000. *La utopía feminista: quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. México: Altextos.

Mignolo, Walter. 1986. *Teoría del texto e interpretación del texto*. México: Universidad Autónoma de México.

Mirizio, Annalisa. 2000. "¿Qué quiere una mujer?: Feminismo y crítica del deseo". En Segarra Martha y Carabí Ángels, 95-119.

Mora de, Carmen 2000. *En Breve: Estudios sobre el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Morant Deusa, Isabel y Mónica Bolufer Peruga. 1996. "Sobre la razón, la educación y el amor de las mujeres: mujeres y hombres en la España y en la Francia de las Luces". *Studia Histórica. Historia Moderna* 15: 179-208. Disponible en <<http://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/26196/065788.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>>. Consultado el 27 de abril de 2014.

Nussbaum, Martha C. 2008. *Paisajes del pensamiento La inteligencia de las emociones*. España: Paidós.

Ordóñez, Montserrat. 1997. "Una mirada desde *Oriana*: vidas y mentiras". En *La obra de Marvel Moreno. Actas del coloquio internacional*, ed. de Jacques Giraldo y Fabio Rodríguez Amaya, 1-7. Disponible en <http://www.marvelmoreno.net/site/documents/works_about_books/ordonez.pdf>.

Consultado el 30 de noviembre de 2012.

Ortega, Julio. 1995. "El nuevo cuento hispanoamericano" En *El cuento hispanoamericano*, editado por Enrique Walker-Pupo, 572-585. Madrid: Castalia.

Osorio, Betty. 1997. "Marvel Moreno o la reconstrucción del canon femenino". En *La obra de Marvel Moreno. Actas del coloquio internacional*, ed. de Jacques Giraldo y Fabio Rodríguez Amaya, 1-7. Disponible en <http://www.marvelmoreno.net/site/documents/works_about_books/osorio.pdf>.

Consultado el 30 de noviembre de 2012.

Oviedo, Miguel. 1992. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del Siglo XX (1920-1980)*. Madrid: Alianza.

Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares, eds. 1993 *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila.

Pardo, Alejandro. 2002. "Cine y sociedad en la tradición cultural anglosajona". En *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, ed. de José-Vidal Pelaz y José Carlos Rueda, 55-75. Madrid: Rialp.

Percovich, Luciana. 1996. "Posiciones amorales y relaciones éticas". En Tubert 1996, 225-258.

Peri Rossi, Cristina. 1994. "Génesis de un cuento". En *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, editado por Eva Valcárcel, 283-291. La coruña: Universidad da Coruña.

Perilli, Carmen. 2007. "Margo Glantz y el arte de poner el cuerpo" en www.cervantesvirtual.com

Pimentel, Luz Aurora. 2005. *Relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.

Pupo Walker, Enrique, ed. 1995. "Prologo". En *El cuento hispanoamericano*. 11-53. Madrid: Castalia.

Purcell, Fernando. 2012. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago: Taurus.

Ramos Ortega, Belén. 2010. "La escritura con el cuerpo o el cuerpo de la escritura: aproximación a una poética de la subversión en Luisa Valenzuela". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*: Biblioteca Virtual Universal. 1-9. Consultado el 02 de diciembre de 2015 en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151565.pdf>
[Real Academia Española \(RAE\). 2014. Diccionario de la lengua española. 23.^a ed.. Madrid: Espasa.](#)

Rifkin, Jeremy. 2004. *El sueño europeo: cómo la visión europea del futuro está eclipsando el sueño americano*. Tr. de Ramon Vilà Vernis, Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Madrid: Paidós Ibérica..

Reyes Cárdenas, Catalina. "Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX, el hogar y el trabajo, escenarios de las mayores transformaciones". Documento en línea. Tomado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto3.htm>. Consultado el 10 marzo de 2014.

Rincón, Carlos. 1978. *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura.

Riso, Walter. 2003. *Deshojando margaritas*. Bogotá: Norma.

Rodríguez, Rosa M^a. 1999. *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona: Anthropos

Roncero Moreno, Fernando y Juan Agustín Mancebo Roca. "Inmigración, emigración y cine". Disponible en <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/Inmigraci%C3%B3n,%20emigraci%C3%B3n%20y%20cine%20bueno.pdf>>. Consultado el 4 de abril de 2016.

Rueda, Ana. 1995. "Parábola de la tejedora". En Pupo-Walker, Enrique. 521-550.

Sánchez Gómez, Olga Amparo. 1995. "El movimiento social de mujeres. La construcción de nuevos sujetos sociales". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, Vol 3, 379-403. Bogotá: Norma.

Segarra, Marta y Àngels Carabí, eds. 2000. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.

Servén Díez, Carmen. 2008. "Canon literario, educación y escritura femenina" En *Ocnos*, No 4, 7- 20.

Sesana, Laura. 2004. "Procesos de liberación: Cambio de armas Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938)" En *Concept* Vol. 27: Villanova University, 1-16. Página Web: <https://concept.journals.villanova.edu/article/view/150/121> Consultado el 12 de octubre de 2013.

Torras, Meri. 2000. "Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?". En Segarra y Carabí 121-140.

Traba, Marta. 1985. "Hipótesis de una escritura diferente". En González y Ortega 1985, 21-26.

Tubert, Silvia, ed. 1996. *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra.

Valenzuela, Luisa. 2001. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial

Vargas, Virginia. 2008. "I Comentario". En Conde, Peris y Valcárcel 93-100.

Vegetti-Finzi, Silvia. 1996. "El mito de los orígenes. De la madre a las madres, un camino de la identidad femenina". En Tubert 1996, 120-154.

Vélez Sierra, Nelly. 2007. "En los 150 años de *Madame Bovary*, 1857-2007 Diseño de un personaje: Madame Bovary". *Pensamiento y Cultura* 10: 123-138.

Woolf, Virginia. 2012. "La profesión para mujeres". En *La muerte de la polilla y otros ensayos*, traducción de Teresa Arijón, 258-265. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

Zerilli, Linda. 1996. "Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad". En Turbert 1996, 155-188.